

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FUITE CONTRE FUITE :
APPLICATION ET INCIDENCE DU CONTREPOINT GESTUEL
SUR LE DISCOURS SCÉNIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
LILLIAN GIOVANNA RIVERA VALERDI

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À mon époux,
ma vie*

*A mi familia,
Mi corazón*

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier :

Mon directeur, Alain Fournier, pour m'avoir indiqué avec justesse, objectivité, de façon constructive et avec humour, les points à pousser plus loin dans ma recherche, mais aussi pour la confiance, le respect et la franchise qu'il m'a toujours témoignés.

Mes professeurs, Josette Féral, Martine Beaulne, Frédéric Maurin, Véronique Borboën et Jocelyne Montpetit, pour leurs enseignements, et en particulier pour m'avoir appris à me faire confiance en tant que chercheuse et artiste.

Mon époux, Martin Mercier, pour son appui inconditionnel et son amour sans bornes, qui comblent ma vie. Mais, cette fois, plus spécifiquement pour les innombrables heures consacrées à me lire et à me corriger.

Mes complices de création contrapuntique, sans qui je n'aurais pu avoir accès à tant de créativité : Dalia Balp, Marie-Hélène Beaudry, Laurence Castonguay, Marie-Hélène Chaussé, Solen Chénier-Charette, Eaubelle Daoust-Cloutier, Lisa-Marie Lachapelle, Audrey Leclair, Stephanie Laurin, Julianne Racine, Marie-Ève Dulude, Teresa Laguna et Marjorie Dunlop-Brière.

Mon équipe de conceptrices, d'assistantes et de techniciens, ainsi que toutes les personnes qui ont rendu possible la concrétisation de *Fuite contre fuite*, en particulier Mélissa Poisson, Audrey Chikhani, Sabrina Dubois-Gagnon, Sylvianne Binette et Mireya Bayancela.

Mi amada familia : mi padre Luis Enrique, mi madre Silvia (q.e.p.d.), mis hermanas Lorena, Jeannette, Virna y Abigail, mis sobrinos Carlos Edoardo, Clío, Ludwika y Axel, porque son la esencia de mi corazón y perdonan mi ausencia motivándome a alcanzar mis sueños. También agradezco a mis cuñados, a todas aquellas personas que cuidan de mi familia, a mis profesores y a mis amigos en México, quienes pese al tiempo y a la distancia siguen siendo parte importante de mi vida.

Ma belle-famille : notre regrettée Lucille, Pierre, Alain, Noël et Muriel, qui sont devenus ma deuxième famille, pour leur amour et leur soutien constant.

Sa Sainteté le Dalaï Lama, Tenzin Gyatso, mon guide et mon inspiration, ainsi que mes amis et amies, dont la présence et la douceur enrichissent ma vie.

Au personnel de l'École supérieure de théâtre, tout spécialement : Yves Jubinville, Denise Laramée, Marie-Josée Roussy, Azraëlle Fiset, Raymond Naubert, Natacha Brouillette, Francine Dussault, Yves Gemme et Alain Labadie, pour leur gentillesse et leur disponibilité.

Le Centre de création scénique (CCS), le Centre de recherches théâtrales (CERT), les Fonds FARE et le Service des relations internationales de l'UQÀM, pour leur aide financière et le prêt d'équipement.

TABLE DE MATIÈRES

LISTE DE FIGURES	vii
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE I DU <i>PUNCTUS CONTRA PUNCTUM</i> AU CONTREPOINT GESTUEL	 9
1.1 Le contrepoint gestuel	9
1.2 La gestation de la notion de contrepoint	10
1.3 Le contrepoint scénique	14
1.4 Le contrepoint littéraire	21
1.4.1 Le contrepoint littéraire : contrepoint du sens, contrepoint du discours	23
1.4.2 De la concomitance simultanée à l'interrelation par alternance	27
1.5 Le contrepoint cinématographique	33
1.5.1 Le contrepoint audiovisuel : du photogramme au montage polyphonique ..	34
1.6 Le contrepoint chorégraphique	40
1.6.1 Le canon chorégraphique : canon du temps et de l'espace	42
1.6.2 Les formes de canon chorégraphique	44
1.7 Le contrepoint musical	47

CHAPITRE II	
VERS UNE THÉORIE APPLIQUÉE	
DU CONTREPOINT GESTUEL	49
2.1 Expérimentation et transposition du contrepoint sur la gestuelle	49
2.1.1 Cadre et déroulement général du laboratoire d'expérimentation	50
2.1.2 Les éléments préalables à l'expérimentation : une terminologie adéquate..	51
2.1.3 Transposition métaphorique des procédés du contrepoint musical	57
2.2 Une nouvelle vision du contrepoint gestuel	63
2.2.1 Les constantes du contrepoint gestuel	64
2.2.2 Les variantes du contrepoint gestuel	66
2.2.3 Définition générale du phénomène de contrepoint	70
2.3 Proposition de classification des contrepoints gestuels	70
2.3.1 Les genres de contrepoints dans la composition gestuelle	71
2.3.2 Les espèces du contrepoint gestuel	73
2.3.3 Les procédés du contrepoint gestuel	76
2.3.4 Les modes d'exécution du contrepoint gestuel	77
2.3.5 Les étapes d'application sur le geste des procédés contrapuntiques	79
CHAPITRE III	
INCIDENCES DU CONTREPOINT GESTUEL	
DANS LA CRÉATION DU DISCOURS SCÉNIQUE DE	
<i>FUITE CONTRE FUITE</i>	81
3.1 La création de <i>Fuite contre fuite</i>	82
3.1.1 Contexte général de la création	82
3.1.2 Choix thématiques	83
3.1.3 Le texte : fondement idéologique de la mise en scène	83
3.1.4 La dramaturgie gestuelle	84
3.1.5 Proposition de mise en scène : choix esthétiques	85
3.1.6 Les éléments scéniques : repères spatiaux et temporels	88
3.1.7 Le processus de création : répétitions contrapuntiques	90

3.2 Incidences du contrepoint gestuel sur le discours scénique de <i>Fuite contre fuite</i>	92
3.2.1 Tableau 1 : Formation d'une société	94
3.2.2 Tableau 2 : Jeux de domination	105
3.2.3 Tableau 3 : Confrontations avec la peur	115
3.2.4 Tableau 4 : La répression sociale	119
3.2.5 Tableau 5 : Échapper à l'angoisse	127
3.2.6 Tableau 6 : La prise de conscience	132
 CONCLUSION	 144
 APPENDICE A CHRONOMÉTRAGE	 154
 APPENDICE B COPIE DU VIDÉO DE <i>FUITE CONTRE FUITE</i>	 160
 NOTES ET RÉFÉRENCES	 161
 BIBLIOGRAPHIE	 179

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Extrait contrapuntique 1.1 « Le cerveau »	94
3.2 Partition gestuelle 1.1.1 : « Le système nerveux central »	97
3.3 Partition gestuelle 1.1.2 : « La pensée »	98
3.4 Partitions gestuelles 1.1.1 ; 1.1.2 et 1.1.3	99
3.5 Partition gestuelle 1.1.4 « L'irruption des pulsions »	99
3.6 Partition gestuelle 1.1.3 « Les neurones miroir »	100
3.7 Partition gestuelle 1.1.5 « La chaîne de hiérarchie »	102
3.8 Extrait contrapuntique 1.1 « Le cerveau »	102
3.9 Extrait contrapuntique 1.2 « L'évolution »	104
3.10 Partitions gestuelles 2.1.1 ; 2.1.2 et 2.1.3.....	107
3.11 Partitions gestuelles 2.1.1 ; 2.1.2 et 2.1.3	107
3.12 Partitions gestuelles 2.1.6, 2.1.7 et 2.1.8 « La gratification, D1, D2 et D3 »	108
3.13 Partitions gestuelles 2.1.6, 2.1.7 et 2.1.8 « La gratification, D1, D2 et D3 »	109
3.14 Extrait contrapuntique 2.1 : « Le principe du plaisir »	110
3.15 Partition gestuelle 2.1.12 « La gratification, G »	111
3.16 Extrait contrapuntique 2.2 « La domination »	113
3.17 Fin de l'extrait contrapuntique 2.2 « La domination »	114
3.18 Partition gestuelle 3.1.2 « Les punitions, A2 »	115

3.19	Extrait contrapuntique 3.1 « L'inconscient »	117
3.20	Partitions gestuelles 3.1.1 et 3.1.2 : « Les punitions, A1 et A2 »	118
3.21	Partition gestuelle 4.1.1 « Les rêves d'un individu »	120
3.22	Sur les praticables : partition gestuelle 4.1.2 « La pression sociale ». Au sol : partition gestuelle 4.1.1 « Les rêves d'un individu ».....	121
3.23	Extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité »	122
3.24	Extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité »	123
3.25	Partition gestuelle 4.1.3 « La mort de la liberté » (debout). Partition gestuelle 4.1.4 « Les perturbations biologiques » (couchée)	124
3.26	Extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité »	125
3.27	Fin de l'extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité »	126
3.28	Tableau 5. Microcontrepont corporel	128
3.29	Partition gestuelle 5.1.1 : « Échapper à l'angoisse » (en demi-lune). Partition gestuelle 5.1.2 : « Désirer ou lâcher prise ? » (au centre)	129
3.30	Extrait contrapuntique 5.1 « La mort »	130
3.31	Fin de l'extrait contrapuntique 5.1 « La mort »	131
3.32	Fragment de la partition gestuelle 6.1.2 « La transformation »	135
3.33	Partitions gestuelles 6.1.2 « La transformation » et 6.1.3 « Le changement »	135
3.34	Partitions gestuelles 6.1.2 « La transformation » et 6.1.3 « Le changement »	137
3.35	Extrait contrapuntique 6.1 « L'éveil de la conscience »	137
3.36	Fragment de la partition gestuelle 6.1.2 « La transformation »	138
3.37	Extrait contrapuntique 6.1 « L'éveil de la conscience »	138
3.38	Fragment de la partition gestuelle 6.1.2 « La transformation »	139
3.39	Extrait contrapuntique 6.1 « L'éveil de la conscience »	140
3.40	Fragment de la partition gestuelle 6.1.1 « La voie »	141

3.41	Fragment de la partition gestuelle 6.1.2 « La transformation »	142
3.42	Fin de l'extrait contrapuntique 6.1 « L'éveil de la conscience »	142

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à identifier les différents types de contrepoints gestuels, et à les classer, afin d'offrir aux metteur(e)s en scène une collection d'outils de composition pour façonner et organiser les partitions gestuelles des interprètes, à la recherche d'un impact spécifique sur la forme et, par conséquent, sur la signification du discours scénique.

Une brève description des origines du concept de contrepoint, et une recension de ses principaux emplois dans le théâtre, la musique, la littérature, le cinéma et la danse seront d'abord effectuées. Nous exposerons ensuite la transposition gestuelle que nous avons faite des procédés du contrepoint musical, lors de notre laboratoire d'expérimentation, et identifierons les mécanismes, constantes, variantes et modalités de leur application. Nous proposerons aussi une approche pour faciliter leur usage dans le travail de composition gestuelle. Enfin, nous nous pencherons sur l'emploi qui en a été fait lors de l'élaboration de notre création *Fuite contre fuite*, et discuterons des possibles incidences de ces procédés sur ce discours scénique.

Mots-clés :

Contrepoint – canon – geste – mise en scène – composition gestuelle – discours scénique

INTRODUCTION

La gestuelle et le mouvement scénique de l'acteur peuvent occuper une place importante et présenter un attrait spectaculaire notoire, au sein d'un spectacle théâtral. Lorsque le metteur en scène choisit de prioriser ces dimensions de la représentation pour façonner le discours scénique et son esthétique, il portera une attention particulière à la composition visuelle et discursive qui ressort de l'agencement des corps sur scène et des interactions qui s'établissent entre les gestes et déplacements des acteurs. Il veillera généralement à ce que cette composition soit riche et variée, mais aussi, à ce qu'une certaine unité soit maintenue et qu'un sens global ressorte de l'ensemble du spectacle.

Toutefois, ces défis deviennent d'autant plus difficiles à relever quand la forme des discours développés varie significativement d'une scène à l'autre, et / ou que leur degré de complexité s'accroît (par exemple, lorsque le nombre d'interprètes jouant simultanément sur scène augmente et que la variété des gestes, des mouvements et des relations établis entre eux se diversifie). Ainsi, afin de diriger clairement et efficacement les acteurs pour composer ces aspects d'une mise en scène, il convient de se demander sur quels outils, approches, notions ou principes le metteur en scène pourrait tabler pour résoudre plus aisément les problèmes posés par la création d'un spectacle où la composition gestuelle joue un rôle prépondérant, et qui adopte des caractères résolument contemporains¹. C'est sur ces questions que notre recherche se penchera, tentant d'apporter un certain nombre de réponses.

Depuis l'apparition officielle de la notion de mise en scène (première moitié du XIX^e siècle²), la fonction du metteur en scène et les relations qu'il entretient avec les autres artistes qui collaborent avec lui à la création d'un spectacle se sont vus périodiquement redéfinis, notamment vu la diversité des visions de ce métier et des conceptions esthétiques qui se sont succédées. En près de deux siècles, la nature de l'interprétation que ce créateur effectue du

texte dramatique, les rapports qu'il entretient avec les comédiens et l'approche de direction d'acteurs qu'il privilégie ont évolué, mais aussi les buts qu'il peut chercher à atteindre, en termes d'effets exercés sur le public, ainsi que la façon d'effectuer ses choix esthétiques pour composer le discours scénique.

Le travail du metteur en scène demeure tout de même, essentiellement, de faire émerger le sens global du spectacle, par l'établissement de relations variées entre les gestes des acteurs, le texte proféré, la scénographie et les autres dimensions d'un spectacle théâtral. Au fur et à mesure qu'il procède à la sélection, à l'articulation et à l'organisation des composantes de la représentation selon des critères discursifs, esthétiques et stylistiques personnels³, le metteur en scène construit et modèle la composition scénique, en veillant à assurer l'intérêt ainsi que la cohérence singulière du spectacle en élaboration. Tout en s'appuyant sur sa sensibilité et sa subjectivité artistique propres, ainsi que sur sa perception du monde et de l'humanité, ce créateur peut également avoir recours à des outils comme ceux que nous proposerons dans le cadre de cette étude. Sans limiter sa liberté créatrice, procéder ainsi peut l'aider à percevoir, concevoir et concrétiser plus facilement les possibilités de mise en relation des corps, des mouvements et des gestes des acteurs qui se présentent à lui à divers stades de la composition d'un spectacle.

Lorsque le metteur en scène choisit de donner préséance à l'une ou l'autre des composantes du spectacle, par exemple quand il accorde priorité au geste sur le texte (c'est le cas que nous étudierons⁴), il peut aussi déterminer, de manière encore plus spécifique, les liens et oppositions à générer entre les constituantes de cet élément scénique.

En théâtre, il existe diverses techniques proposant une variété d'outils de création (cycles REPÈRE, méthode de Jacques Lecoq, théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal), d'entraînement corporel (les propositions d'Eugenio Barba et de Jerzy Grotowski), de façonnement du geste (le mime selon Étienne Decroux, la rythmique de Émile Jaques-Dalcroze, la méthode de Rudolf Laban) et d'interprétation (la méthode de Constantin Stanislavski, celle de Michael Chekhov, la technique de Sanford Meisner, l'*Actors Studio* de Lee Strasberg, entre autres). Ces approches témoignent toutes, à leur manière, d'un souci de

structuration des pratiques théâtrales touchant à la collaboration entre le metteur en scène et l'acteur. Elles leur permettent d'organiser plus efficacement leurs efforts créatifs, de cheminer étape par étape vers des résultats artistiques concrets.

Toutefois, en ce qui concerne en particulier la composition scénique de la gestuelle des acteurs, les études théoriques décrivant des approches théâtrales sur lesquelles le metteur en scène peut s'appuyer pour créer, modeler la forme et influencer sur le sens, semblent à peu près inexistantes. Laisse à son intuition pour faire face aux complexes problèmes de composition rencontrés, il risque souvent d'être contraint de s'inspirer de façon plus ou moins consciente (et parfois superficielle) de notions de composition souvent hétéroclites, issues d'une variété d'autres pratiques artistiques. Si une telle attitude permet, ici et là, d'accéder à des solutions partielles à l'égard des difficultés rencontrées, il serait à nos yeux avantageux de pouvoir recourir, à la place, à une série d'outils, de concepts et de procédés complémentaires, compatibles entre eux, offrant en quelque sorte un tremplin et un cadre à la créativité⁵.

À ce titre, s'aventurer dans les voies indiquées par la musique et, en particulier, faire appel à la notion de contrepoint, nous semble apte à offrir des solutions pertinentes à l'égard des difficultés susmentionnées. En effet, cette prolifique approche créative a déjà été en partie reprise par d'autres arts, lorsqu'il est question de s'attaquer aux problèmes de composition chorégraphique, littéraire ou audiovisuelle posés par la mise en relation d'éléments différents, destinés à cohabiter, à entrer en dialogue. Selon nous, effectuer une transposition métaphorique, permettant de rendre applicables au geste les principales notions contrapuntiques liées à cette technique d'écriture d'origine musicale, fournirait aux metteurs en scène de précieux outils.

De fait, Vsévolod Meyerhold, metteur en scène russe du début du XX^e siècle, qui considérait la musique comme le modèle par excellence pour le théâtre, envisageait les constituantes du spectacle comme des parties d'un tout, en interaction, entre lesquelles il cherchait à établir des contrepoints. Cet artiste, qui assimilait la direction d'acteurs au fait de diriger un orchestre, considérait la mise en scène d'un spectacle comme une composition polyphonique complexe où, par analogie avec la superposition de lignes mélodiques, nous

pouvons percevoir simultanément et successivement plusieurs composantes scéniques : le décor, la musique, l'éclairage, les costumes et le jeu des acteurs, entre autres.

Selon Picon-Vallin, Meyerhold bannissait, en principe, toute identité de forme et de sens entre les divers moyens d'expression de la scène, proposant ainsi une esthétique de l'écart, de la dissonance entre le visuel et le sonore. C'est ainsi qu'en « 1914-1915, il formule sa première ébauche de la théorie du contrepoint » (Picon-Vallin, 1990, p. 372). Il commencera par l'appliquer pour dissocier la gestuelle de l'acteur d'opéra de la musique qui l'accompagne, de façon à ce qu'il existe une correspondance contrapuntique, parfois en contraste, parfois en variation, entre l'expression musicale et scénique du spectacle, comme si Meyerhold « inscrivait dans la partition du compositeur les notes inaudibles du mouvement de l'acteur » (Picon-Vallin, 1990, p. 374).

Les occasions d'observer l'empreinte du contrepoint et de son évolution dans les mises en scènes de Meyerhold ou dans celles de metteurs en scène contemporains ne manquent pas. Cependant, nous ne trouvons de méthodologie qui détaille l'utilisation et / ou les formes du contrepoint scénique, telles qu'elles se manifestent dans ses œuvres, ni dans les écrits de cet artiste, ni dans les ouvrages de ceux qui se sont jusqu'ici penchés attentivement sur son travail⁶.

De fait, nous constatons qu'en théâtre, certaines formes de contrepoint n'ont vraisemblablement pas été étudiées en profondeur, ou qu'elles ont surtout été employées et documentées en tant que stratégies pour opposer des éléments scéniques de nature différente (la musique versus le jeu des acteurs, ou versus le texte). Ainsi, leur application comme moyens d'assembler de façon contrapuntique des partitions gestuelles exécutées par deux ou plusieurs personnages, de manière à construire et composer le discours scénique, reste encore à explorer et à théoriser davantage, d'où l'intérêt de la présente recherche.

Puisque l'étude globale du contrepoint scénique s'avérerait trop vaste et que nous devons établir avec soin les limites de notre recherche, nous nous pencherons principalement sur l'étude du contrepoint gestuel, c'est-à-dire du contrepoint pouvant intervenir dans le

modelage formel d'un des éléments de la représentation possédant des incidences déterminantes sur la composition d'un discours scénique contemporain. Nous en venons ainsi à formuler la problématique suivante : quels sont les différents types de contrepoints gestuels, et comment en faire usage pour façonner et organiser les partitions gestuelles des acteurs (ou de tout autre artiste qui emploie son corps comme matériau d'expression scénique), à la recherche d'un impact spécifique sur la composition et, conséquemment, sur la forme et la signification de la représentation ?

Dans cet esprit, le présent mémoire propose une synthèse de nos observations à l'égard du phénomène de contrepoint, dans ses manifestations gestuelles. Celles-ci ont principalement surgi lors de notre laboratoire d'expérimentation, phase exploratoire qui s'est déroulée avant, mais aussi en parallèle avec nos lectures et réflexions⁷. Par le biais de cette recherche, nous avons tenté d'identifier et de proposer une classification des types de contrepoints gestuels les plus pertinents à solliciter pour créer, structurer, façonner et mettre en relation des partitions effectuées par deux ou plusieurs interprètes. Pour valider leur utilité en tant qu'outils de création et de composition gestuelle, mais aussi pour vérifier leur incidence sur la composition et la signification d'un discours scénique, nous nous sommes servie de cette approche pour créer un essai scénique qui porte le titre *Fuite contre fuite*.

Notre mémoire se divise ainsi en trois chapitres. Le premier offre une brève description des origines du concept de contrepoint, en plus d'offrir une recension de ses principaux emplois en théâtre, danse, musique, cinéma et littérature⁸. Comprendre les racines de cette notion, son évolution et les formes qu'elle adopte au sein des différents arts abordés, nous a permis, au gré de nos explorations et réflexions à l'égard de ses possibles applications au geste, d'élargir notre vision de ce concept, pour ensuite mieux identifier ses mécanismes et ses effets récurrents.

Dans le deuxième chapitre, nous exposons la transposition métaphorique que nous avons faite de certains procédés du contrepoint musical, en vue de les appliquer au geste. Nous identifions ensuite les constantes et les variantes observées lors de nos

expérimentations, puis proposons une classification des contrepoints (genres, espèces, procédés et modalités) propres au geste⁹.

Enfin, au fil du troisième chapitre, nous nous penchons sur les types de contrepoints qui nous ont permis d'établir des corrélations formelles, structurelles et discursives propres à mettre en relation les partitions gestuelles entrant dans la composition de notre création *Fuite contre fuite*. Nous discutons aussi des possibles incidences que ces applications ont eues sur ce discours scénique.

Pour développer une approche personnelle de l'application du contrepoint au geste, nous nous sommes principalement inspirée d'écrits abordant les applications spécifiques de cette notion dans divers arts, ou présentant des concepts artistiques qui produisent des effets analogues. Il s'agit notamment des notions de contraste, de variation, de simultanéité, de décalage, de montage, entre autres, telles qu'employées en musique, en danse, en cinéma et en littérature. À cette fin, nous avons notamment puisé aux écrits de Marcel Bitsch et Noël Gallon, traitant du contrepoint musical, mais avons aussi tablé sur des ouvrages abordant l'histoire de la musique, comme ceux de Norbert Dufourcq (1960), Emilio Casares Rodicio (1988), Annie Cœurdevey (1998) et Marie-Claire Beltrando-Patier (2004). Nous nous sommes également renseignée sur la pratique généralisée du canon en danse, dont Anne Hutchinson et Rob van Haarst, principalement, font état dans leur ouvrage sur la labanotation¹⁰. Par ailleurs, nous nous sommes aussi appuyée sur les analyses du mouvement proposées par Rudolf Laban et Émile Jaques-Dalcroze (qui ont été reprises, enrichies, reformulées par beaucoup d'autres chorégraphes : Susanne Martinet, Stuart Hodes, Doris Humphrey, Jaqueline Robinson, Elizabeth Hayes, Sandra C. Minton, entre autres). De plus, nous nous sommes penchée sur les notions de montage et de contrepoint en cinéma, telles qu'avancées à l'origine par Sergei M. Eisenstein. Les concepts de variation et de contraste, répandus en arts visuels, et les notions de comparaison, de parenthèse et d'alternance, fréquentes en littérature, nous ont aussi permis d'offrir de nombreux exemples aidant à mieux comprendre les conditions nécessaires à l'apparition de l'effet contrapuntique recherché. Les auteurs auxquels nous nous sommes principalement référés sont les suivants : Michel Pruner (1998), Françoise Escal (1990), Isabelle Piette (1987), Michel Chion (1985), Bernard Dupriez

(1984), Raphaël Célis (1982) et Henri Suhamy (1981). Enfin, nous ont été fort utiles les écrits de Vsévolod Meyerhold¹¹ qui, comme nous l'avons déjà mentionné, fut l'un des premiers metteurs en scène à établir un parallèle entre sa pratique artistique et la musique et, plus spécifiquement, entre la technique du contrepoint et la composition scénique. Par ailleurs, nous avons aussi attentivement considéré les études de Béatrice Picon-Vallin, qui a abondamment étudié l'œuvre de cet artiste russe.

Tablant sur ces repères théoriques, ainsi que sur les réflexions, les exemples et les analyses tirés de notre laboratoire d'expérimentation et de l'essai scénique développé, nous tenterons, par le biais de la présente étude, de dégager une banque de notions permettant aux metteurs en scène d'effectuer des applications plus nombreuses et variées d'un concept au potentiel gestuel manifeste et fécond. Suivant cette démarche, nous croyons que cette recherche pourra contribuer à enrichir la réflexion à l'égard de la composition de la mise en scène, en plus d'offrir des outils permettant d'accroître et de diversifier les applications théâtrales du concept de contrepoint qui, s'il semble jouer un rôle essentiel dans la composition scénique (et celle des autres arts), demeure une notion peu étudiée dans ses rapports avec le jeu corporel des acteurs.

Ce qui rend difficile l'art du metteur en scène, c'est qu'il doit être avant tout musicien ; c'est à lui qu'échoit un des domaines les plus difficiles de l'art musical, la construction de mouvements scéniques selon la méthode du contrepoint (Meyerhold, 14 novembre 1927).

Je n'ai compris l'art des jeux de scène qu'après avoir appris à harmoniser la trame mélodique du spectacle, c'est-à-dire le jeu des acteurs [...] On n'enseigne pas aux metteurs en scène les connaissances dont ils ont besoin, et la terminologie musicale nous aide beaucoup. Elle est d'une précision presque mathématique. Le malheur de notre technologie théâtrale est de ne disposer que de notions et de termes approximatifs (Meyerhold, 23 janvier 1937).

[L]a construction des mouvements scéniques ne consiste absolument pas à dévoiler dans une œuvre, dans une pièce, de petits fragments isolés de la partition complexe, mais bien plutôt dans le fait de construire une nouvelle partition du mouvement qui s'associera à la première en contrepoint (Meyerhold, 1975, p. 223).

[La gestuelle et le mouvement des acteurs] doivent être strictement étayés dans la partition de mise en scène, conçue comme le contrepoint scénique de la partition du compositeur (Meyerhold, *in* Picon-Vallin, 1990, p. 373).

CHAPITRE I

DU *PUNCTUS CONTRA PUNCTUM* AU CONTREPOINT GESTUEL

1.1 Le contrepoint gestuel

Dans le cadre de cette recherche, nous proposons d'employer l'expression « contrepoint gestuel » pour désigner, de manière générale et par analogie avec la musique, le phénomène complexe se produisant lorsque des compositions gestuelles indépendantes, exécutées par deux ou plusieurs interprètes, sont destinées à être perçues comme simultanées, entretenant un dialogue fondé sur les corrélations qui les associent et les dissonances qui les distinguent. Les gestes se combinent et se superposent alors comme deux lignes mélodiques, d'égale importance, où aucun geste ne peut s'amorcer sans être d'abord justifié par sa relation compositionnelle, structurelle ou dramaturgique avec celui d'un autre interprète.

Ce phénomène est observable dans divers arts et sports où la corporalité des interprètes, l'esthétique du mouvement et la chorégraphie gestuelle prédominent (notamment en théâtre, danse, mime, cirque, patinage artistique, nage synchronisée, acrobatie, etc.). On y cultive alors les contrastes et les oppositions entre les gestes et les mouvements corporels, mais on s'applique aussi à les mettre en dialogue par des jeux d'imitations et de variations (thématiques, rythmiques et compositionnels). Chaque fois qu'un chœur se divise, que certains individus se démarquent par rapport à un groupe, que les séquences gestuelles distinctes d'une multitude d'individus possèdent des similitudes ou que nous comparons les chorégraphies exécutées par deux interprètes, se manifestent diverses formes de contrepoint gestuel, dans une proportion plus ou moins grande. Toutefois, malgré son emploi récurrent et

la variété des occurrences de ce phénomène, il n'existe pas de modélisation rigoureuse visant sa production volontaire ni d'écrits théoriques portant sur les incidences de ses applications possibles dans la construction d'un discours scénique. Nous nous proposons de combler cette lacune, en apportant ainsi des connaissances qui pourraient être utiles aux metteurs en scène, chorégraphes et interprètes.

Longtemps avant que le phénomène de contrepoint ne soit observé sur scène et sollicité dans la composition gestuelle de l'acteur, il trouve son origine en musique. C'est au sein de cet art que les fondements du contrepoint s'établiront au fil des siècles, jetant les bases pour une application de ce concept fécond en théâtre et dans les autres arts. Pour mieux comprendre, tout en nuances, le contrepoint gestuel et ses particularités, passons en revue les jalons historiques déterminants dans l'apparition de cette notion issue de la composition polyphonique musicale, en plus d'étudier les transpositions qu'elle a connues au sein de divers arts.

1.2 La gestation de la notion de contrepoint

Au Moyen Âge, les musiques ecclésiastique et profane étaient essentiellement monodiques¹ et vocales². C'est dans l'esprit d'embellir les plains-chants³ que les premières improvisations en hétérophonie⁴ simple font leur apparition dans la musique chrétienne, donnant ainsi naissance à la polyphonie⁵ occidentale et, plus tard, aux règles du contrepoint qui la régissent. Cependant, la mention de ces procédés semble surgir seulement dans les écrits du IX^e siècle, au sein de traités théoriques qui illustrent des fragments de chants simples et décrivent quelques techniques, probablement d'usage courant depuis quelques siècles.

Dans *Harmonica Institutione* (Institution harmonique), *Musica Enchiriadis* (Manuel de musique) et *Scholia Enchiriadis* (Commentaires du manuel), traités autrefois attribués⁶ au moine Hucbald de Saint-Amand (vers 840-930), sont décrits, pour la première fois, divers exemples d'*organum* primitif et de *discantus* : les plus anciens genres polyphoniques de la

musique liturgique. Jusqu'au XI^e siècle, avant le *Micrologus* (Petit discours) de Guido d'Arezzo et les ouvrages de son contemporain John Cotton, aucun autre traité ne rappellera ces procédés.

Divers auteurs⁷ affirment que les différents types d'*organum* primitif ou parallèle découlent du même principe de base. Une deuxième voix, appelée *vox organalis* (voix organale ou d'accompagnement), reproduit un chant préexistant, nommé *cantus firmus* ou *vox principalis* (voix principale) : il s'y superpose et évolue en parallèle. Dans l'*organum simple*, les deux voix commençaient et finissaient à l'unisson, la voix ajoutée chantant la même ligne mélodique, à intervalle d'une octave. Plus tard, elle le fera également à des intervalles de quinte ou de quarte et avec plus d'une voix additionnelle, donnant ainsi naissance à l'*organum composite*. Lorsque le mouvement parallèle n'était pas strictement maintenu, on parlait alors d'*organum* parallèle modifié.

L'*organum libre*, pour sa part, différenciait les voix, en ce qui a trait aux durées, dans un rapport de plusieurs notes contre une. La voix principale correspondait souvent à la mélodie basse et se caractérisait par ses valeurs (généralement de longue durée), tandis que la voix organale, quant à elle, était mélismatique⁸ et dessinait une voix supérieure, avec des broderies⁹ et des vocalises. La variante appelée *discantus* référait aux chants où la *vox organalis* évoluait en mouvement contraire au *cantus firmus* : si la voix principale montait, l'autre descendait, et vice-versa. La voix principale, devenant voix inférieure (plus grave), était appelée « teneur » (voix qui tient le chant) ; la voix organale, elle, était qualifiée de « déchant ».

Ce n'est qu'à partir du dernier tiers du XII^e siècle et pendant le premier tiers du XIII^e siècle, que les procédés élémentaires de l'écriture contrapuntique, à proprement parler, ont été établis et codifiés¹⁰. Au nombre des autres apports importants, au sein des compositions polyphoniques, comptent l'augmentation des voix (notamment l'apparition de la voix « contra-teneur ») et l'isorythmie (reprise du même schéma rythmique par différentes voix). Par ailleurs, de nouvelles formes musicales ont aussi vu le jour : le *conductus* (d'écriture syllabique), était une composition à plusieurs voix, généralement conçue pour accompagner

les processions. La mélodie principale n'était alors plus un chant grégorien préexistant, mais un air inventé par le compositeur. Le motet, généralement à trois voix (du *motettus* : un mot par note), était caractérisé par le fait d'improviser une *vox organalis* en langue vulgaire sur la *vox principalis* liturgique, en latin. Chacune des voix développait la mélodie sur des rythmes et des textes différents, alors que la troisième voix pouvait parfois être remplacée par un instrument. Les *clausulaes*, quant à elles, soumettaient la *vox principalis* et la *vox organalis* à des rythmes mesurés. Le rondeau (une forme poético-musicale dont le plus célèbre est celui composé par Adam de la Halle) sera, pour quelque temps, employé pour qualifier le canon, étant donné ses reprises sans fin. Le canon (pièce vocale ou instrumentale faisant circuler un motif mélodique dans toutes les parties) sera exploité sous tous ses aspects : simple, renversé, par diminution ou augmentation de la valeur des notes, etc. La *caccia* (ou chasse), enfin, tiendra en une forme vocale très ornée, qui se déroulera en canon et donnera naissance, plus tard, à la fugue.

La complexification des compositions d'*organum*, l'apparition du *conductus* (conduit), le succès du *motettus* (motet) et la prolifération de la chanson polyphonique, comptent parmi les plus importants phénomènes contribuant à la naissance de plusieurs formes nouvelles et genres musicaux qui caractériseront les XIII^e et XIV^e siècles. Ils stimuleront le développement des techniques d'imitation et l'établissement de plusieurs principes structurels de l'écriture du contrepoint, en plus de préparer l'arrivée de l'âge d'or de la polyphonie¹¹.

Du XIV^e siècle à la Renaissance¹², les compositeurs seront séduits par la recherche du plaisir musical : le but avoué de cette quête de beauté dans les mélodies continue d'être celui de plaire à Dieu, mais désormais ils cherchent aussi comment tirer, des jeux sonores, une satisfaction auditive purement profane. Celle-ci permettra l'évolution des rythmes et l'apparition d'harmonies plus équilibrées, donnant ainsi naissance à une polyphonie plus complexe sur le plan technique, enrichie par le raffinement de l'imitation¹³, les broderies, les notes de passage¹⁴, les syncopes¹⁵ et les appogiatures¹⁶.

Avant que ces principes ne soient développés et exploités avec brio dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach (1685-1750), les dernières compositions polyphoniques¹⁷ de l'*Ars nova* et celles des débuts de la Renaissance auront fourni les assises¹⁸ du contrepoint rigoureux. Ainsi, à l'arrivée du célèbre compositeur allemand, ces procédés sont donc déjà bien établis. Sa contribution demeure cependant évidente, vu la créativité dont témoignent ses compositions, vu la finesse du traitement et la sensibilité avec laquelle il a su rendre agréable et expressive une technique qui s'était figée, sclérosée chez ses prédécesseurs.

L'apparition et le développement de toutes ces nouvelles règles et contraintes serviront de base aux compositeurs pour assurer la perception indépendante des lignes mélodiques simultanées, tout en maintenant entre elles une étroite relation (structurelle, mélodique ou thématique). Les notes des lignes mélodiques en contrepoint auront parfois une double fonction : la première, harmonique (soit verticale), qui assure une relation musicale avec les notes des autres lignes mélodiques juxtaposées ; la seconde, mélodique (soit horizontale), qui répond aux exigences visant à ce que la ligne mélodique conserve son autonomie par rapport aux autres. Ainsi, « [h]armonie et contrepoint, loin de s'opposer, se complémentent mutuellement » (Bitsch et Gallon, 1964, p. 11).

Les musiciens n'ont pas hésité à améliorer ces règles, à les reprendre, à en ajouter et à les adapter en fonction des exigences stylistiques de leurs compositions (par exemple, dans la musique sérielle, ou dans la micropolyphonie). D'autre part, certains des procédés du contrepoint auront survécu (notamment dans la fugue) au passage de différentes périodes de l'art (Renaissance, baroque, classique, romantique et moderne), et cela, malgré l'apparition et le déclin des musiques tonales, modales, atonales et polytonales, entre autres. « Et si ces techniques [du contrepoint et de la fugue] se maintinrent, ce fut sans doute en raison de leur cohérence architecturale unique, qui en fait le plus bel atout de la musique pure, face à la montée des œuvres à programme » (Beltrando-Patier, 2004, p. 831). De plus, bien que la musique occidentale soit devenue principalement harmonique¹⁹, aujourd'hui encore, ces procédés demeurent essentiels à la création et à la compréhension des œuvres de certains compositeurs, de Bach jusqu'à nos jours²⁰, qui se sont intéressés à la composition polyphonique et au contrepoint.

La date d'intégration de ce concept au sein du vocabulaire des autres arts demeure incertaine : aucun des ouvrages étudiés ne le spécifie clairement. Cependant, nos lectures nous portent à croire que son emploi s'affirme en théâtre au début du XX^e siècle, entre autres à travers les réflexions de Vsévolod Meyerhold sur les applications et apports de la musique en mise en scène. Ce metteur en scène russe semble vouloir mettre en dialogue, par la dissonance, les diverses composantes du spectacle évoluant simultanément sur scène, autrement dit, faire apparaître le « contrepoint scénique ».

1.3 Le contrepoint scénique

Un siècle et demi après la mort de Jean-Sébastien Bach, la notion de contrepoint trouve, en Vsévolod Meyerhold (1874-1940), l'un des premiers metteurs en scène à avoir recherché, tenté intentionnellement de produire cet effet sur la scène théâtrale. De fait, Meyerhold tendait à percevoir la mise en scène comme une grandiose polyphonie. Ce créateur d'avant-garde possédait une formation très approfondie en musique. Cela lui permettait d'ailleurs de communiquer aisément ses idées aux compositeurs et musiciens qui collaboraient avec lui, mais aussi de travailler plus efficacement avec les acteurs qui disposaient d'une certaine connaissance musicale.

En musique, le contrepoint est « l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles, tout en lui apportant une dimension supplémentaire née de sa combinaison avec les autres²¹ ». Analogiquement, les contrepoints scéniques seraient, selon nous et en accord avec les propositions de Meyerhold, engendrés par la superposition (ou, dans certains cas, l'alternance) de deux ou plusieurs éléments scéniques possédant des qualités différentes (par exemple, une musique très rapide et les mouvements lents des acteurs) ; ou encore, par l'opposition des composantes d'un même élément scénique, sujettes à diverses variations (par exemple, deux vitesses d'interprétation distinctes de séquences

d'actions physiques analogues, exécutées simultanément par des acteurs). Le type et l'ampleur du contrepoint obtenu dépendraient, alors, du choix du mode de variation et de l'intensité du contraste privilégiés pour l'association des composantes à mettre ainsi en tension.

Dans cet ordre d'idées, nous pourrions affirmer que non seulement les mises en scènes de Meyerhold exploitent le concept de contrepoint, mais que la mise en scène, en soi, se trouve engendrée, de manière intrinsèque, par une diversité d'effets de contrepoint (perceptibles à différentes échelles, sur plusieurs dimensions du discours scénique). De plus, si le contrepoint peut être employé par le metteur en scène comme une façon de mettre en relation les différents éléments concomitants qui composent la représentation (pour éviter la répétition de la parole dans le geste, varier l'incarnation plastique de la musique dans les dimensions corporelles du spectacle), comme Meyerhold l'a fait, il est alors aussi possible de l'utiliser comme outil de composition. C'est-à-dire de l'employer pour façonner et organiser la gestuelle des interprètes, en fonction du sens dramaturgique souhaité, en établissant des contrastes, des correspondances rythmiques, des variations thématiques, etc.

Notons que l'importance des liens entre musique et théâtre se manifeste dès les premiers spectacles créés par ce metteur en scène²² qui se plaît à explorer les multiples interactions qui peuvent s'établir entre ces deux arts. Selon lui, la musique agit comme un système régulateur de l'organisation temporelle des éléments scéniques constitutifs de ses mises en scène, qu'il y ait recours presque sans interruption²³ ou qu'elle soit absente pendant des sections complètes de la représentation. Ainsi, il fait abondamment usage de « la construction, de l'abstraction, et de l'impact émotionnel, lyrique ou critique » que la musique peut apporter à la scène (Picon-Vallin, *in* Feneyrou, 2003, p. 48).

Meyerhold cherche des solutions scéniques pour éloigner les acteurs-chanteurs d'opéra d'un jeu naturaliste qu'il juge imperceptible et absurde à employer dans un art qui se fonde sur la convention, chargée de théâtralité, voulant qu'on s'exprime en chantant. À cette fin, il s'appuie d'abord et avant tout sur la partition musicale, et non sur le livret, pour motiver les

actions et les états émotifs des personnages, accentuer ou nuancer les mouvements et l'interprétation, subordonnant ainsi la mise en scène et le jeu à la musique.

Ses réflexions sur les relations rythmiques avantageuses à établir entre les différents éléments scéniques (fond sonore, gestuelle, éclairages, scénographie) évolueront et s'approfondiront au fil de sa pratique théâtrale. À ses débuts, comme s'il reproduisait, consciemment ou non, l'évolution du contrepoint musical, il fusionnera les éléments scéniques en un tout harmonieux : le fond musical et la gestuelle, par exemple, seront développés à l'unisson, afin de provoquer une sorte d'hypnose chez le spectateur. Plus tard, il cherchera au contraire une articulation en contrepoint où « chaque ligne reste autonome, porteuse d'un sens différent, dans un ensemble de type polyphonique qui suscite des émotions actives et ne cherche à créer aucun envoûtement » (Picon-Vallin, *in* Feneyrou, 2003, p. 49).

De fait, Meyerhold assume franchement cette position :

Si vous aviez vu *Tristan et Yseult* à l'ancien Théâtre Marie, vous comprendriez combien j'ai progressé dans ma mise en scène de *La Dame de pique*. Dans *Tristan*, j'insistais sur une coïncidence presque mathématique des mouvements et des gestes des acteurs avec le tempo de la musique et son dessin tonique ; dans *La Dame de pique*, j'ai cherché la liberté rythmique de l'acteur dans le cadre d'une grande phrase musicale (à l'exemple de Chaliapine) ; j'ai voulu que l'image, offerte par l'acteur et issue de la musique, fût, avec celle-ci, non en rapport métrique rigoureux, mais qu'elle lui corresponde en contrepoint, parfois même en contraste, qu'elle variât ou précédât la phrase musicale ou retardât sur elle au lieu de la suivre à l'unisson (Meyerhold, 1963, p. 236).

Bien que Meyerhold n'utilise pas explicitement l'expression : *mise en scène contrapuntique* pour référer à son travail ou à sa façon de composer un spectacle, il confère visiblement une importance particulière au contrepoint, et préconise les jeux de contraste et de dissonance (conditions qui semblent favoriser l'émergence de contrepoints) pour mettre en relation les différents éléments scéniques.

Par ailleurs, c'est à l'égard de trois dimensions du spectacle, en particulier, que Meyerhold semble explorer davantage l'interaction entre musique et théâtre. Nous croyons qu'en celles-ci résident les fondements de ses réflexions sur l'application des stratégies du contrepoint à la scène :

- 1) le traitement musical du texte ;
- 2) le traitement musical de la structure du spectacle ;
- 3) le traitement musical du jeu de l'acteur.

La première dimension réfère à la musicalité du texte, provoquée par son énonciation rythmique et les modulations de ton qui l'accompagnent, mais également issue de son interaction avec la musique et les sons produits par les acteurs (en faisant usage de leur corps, du mobilier ou d'objets). Meyerhold prend soin de justifier le traitement musical du texte en s'appuyant sur les objectifs de la scène et / ou des personnages, mais se sert des procédés musicaux (notamment du contrepoint) pour façonner, organiser et mettre en relation les sonorités du spectacle.

Le traitement musical du texte conduit à une polyphonie où chaque voix, choriste ou soliste, répond à deux exigences opposées : trouver les racines concrètes de la langue, la relier à son sol, motiver les réactions des personnages, exalter la russité du texte d'une part, et de l'autre se soumettre aux conventions de l'abstraction musicale, donner à travers elle une forme sonore nouvelle à un texte familier (Picon-Vallin, *in* Feneyrou, 2003, p. 52).

De nombreux exemples de ces pratiques se retrouvent dans ses mises en scène. Énumérons les plus éloquents, tels que dégagés par les travaux de Picon-Vallin :

- a) démultiplication des mots ou répétition chorale des répliques ;
- b) réactions chorales, sur une note spécifique pour chaque acteur ;
- c) voix maintenue dans un registre ou un ton (musical) donné ;
- d) répétition et contamination des mots avec des bruits, gémissements, onomatopées, cris ou rires ;

- e) modification de la ponctuation originale du texte, conférant des rythmes antinaturels aux phrases ;
- f) jeux de sonorités par allitération, ou par insertion d'interjections monosyllabiques à des moments précis ;
- g) jeux rythmiques produits par les sonorités rattachées aux objets manipulés ;
- h) jeux de canon des voix qui s'enchaînent ou se superposent ;
- i) correspondances (en synchronie, en contretemps ou en syncope) entre la musique, le texte et des percussions produites par les acteurs (coups sur une table, coups de talons, ronflements, mugissements, bruits de liquides qui coulent, coups donnés sur du bois ou du métal, crépitements du feu, clapotis de l'eau).

En ce qui concerne le traitement musical du spectacle, Meyerhold établit une relation directe entre l'aspect auditif de la musique et l'aspect visuel et gestuel de la scène. Le metteur en scène introduit (en collaboration avec le compositeur) des mélodies auxquelles il accorde une fonction dramaturgique. Celles-ci sont conçues pour influencer sur la perception du spectateur et visent à exercer des effets précis sur sa sensibilité. La musique est ainsi utilisée, par exemple, pour représenter des personnages absents ou pour exprimer l'état intérieur de ceux qui sont présents. Dans une perspective plus générale, Meyerhold l'emploie pour varier le courant émotionnel d'une scène, ou encore, pour « approfondir l'atmosphère et l'action, transformer le comique en horriblement bizarre, colorer n'importe quelle anecdote du quotidien en fait psychologique important » (Asafiev, 2003, p. 65).

Lorsque audible, continue et possédant son discours propre, la musique servait aussi, chez ce metteur en scène, de dispositif pour organiser l'action scénique de manière plus globale. Les mélodies accompagnant le spectacle soutenaient alors la structure narrative fractionnée des scènes juxtaposées. Tablant sur l'alternance des contrastes, sur les rythmes propres aux différents éléments scéniques et sur la métamorphose du thème principal et des thèmes secondaires, Meyerhold façonnait des contrepoints entraînant des liens associatifs venant enrichir le sens du texte. Dès lors, un ensemble de relations internes (rythmiques, mélodiques, thématiques) s'installe entre les éléments scéniques.

L'écriture musicale polyphonique donne au spectacle sa structure mathématique, en même temps que sa construction émotionnelle. Les lois du contrepoint semblent régir certaines séquences. Meyerhold cherche une combinaison, une superposition des mélodies, des parties, des voix entre elles, mais de manière à ce que chacune se développe, à partir d'une ligne principale donnée, par des rapports d'intervalles, selon des mouvements contraires, parallèles ou obliques, dans des formes qui s'apparentent au canon ou à la fugue, compositions de style contrapuntique aux règles strictes. Tous les épisodes, même ceux qui n'ont pas de musique, peuvent être décomposés à l'analyse en différents moments, à l'aide de la taxinomie musicale qui désigne leur mouvement et / ou l'expression des nuances (Picon-Vallin, *in* Feneyrou, 2003, p. 56).

Pour sa part, le traitement musical du jeu de l'acteur débute avec l'idéal d'une formation qui inclurait l'acquisition de bases musicales solides, afin qu'il possède, entre autres, une profonde compréhension du rythme et du tempo, de manière à favoriser le développement d'une interprétation plus riche et nuancée. « Dans le jeu de scène, il ne s'agit point de groupements statiques mais d'une action : celle que le temps exerce sur l'espace. Outre le principe plastique, le jeu de scène est régi par le principe du temps, c'est-à-dire le rythme et la musique » (Meyerhold, 1963, p. 283).

Meyerhold recherche un acteur bien entraîné qui, par la maîtrise de son corps et de sa voix, représente à la fois les aspects idéologiques et formels du théâtre. Un acteur percevant son impact sur toute la pièce et conscient des liens que son interprétation peut entretenir avec les autres éléments du spectacle. Des dimensions qui évoluent en parallèle sur le plateau et se présentent ensemble comme une espèce de polyphonie, construisant conjointement un tout significatif. Ainsi, « le jeu ne sera qu'une des composantes de cet ensemble agissant, afin que la somme des éléments du spectacle ait *un sens précis* » (Meyerhold, 1963, p. 122).

Utilisé presque d'un bout à l'autre du spectacle, ou uniquement sollicité lors des répétitions, le fond rythmique offert par la musique peut coïncider ou non avec les mouvements de l'acteur. Toutefois, cette trame lui servira de restriction dans le temps, lui fournira des repères pour mesurer son écoulement, jouant ainsi, sur le plan temporel, un rôle analogue à celui de la « machine à jouer » scénographique, qui modèle et influence ses déplacements dans l'espace.

Présente, la musique n'illustre pas l'action, mais la structure tout en la décalant. Elle assure la mise en forme d'un épisode, d'une scène. Absente, elle contamine la sphère sonore du spectacle par la musicalisation du texte et de la gestuelle. Elle organise le spectacle, car elle seule peut faire entendre à la fois l'ensemble, œuvre du metteur en scène, et chaque voix qui y tient sa partie. Aux liens logiques de la continuité de l'intrigue, elle substitue des liens associatifs, couvre les heurts propres à la technique du montage, mais sans les effacer, en crée d'autres, met en place des accents. Elle soutient le jeu de l'acteur (Picon-Vallin, *in* Feneyrou, 2003, p. 47).

En somme, fort d'une profonde connaissance musicale, Meyerhold bâtit sa théorie de la mise en scène en s'inspirant des notions de contrepoint, de rythme, de contraste, de dissonance, et de corrélation entre éléments distincts, qui lui semblent aptes à présider à l'organisation de la vaste polyphonie scénique à laquelle il assimile la représentation théâtrale. Un spectacle aux modulations variées, empreint de théâtralité et de symbolisme, fait de gestes, mouvements et jeux vocaux riches, précis et évolutifs, où chaque élément entre en interaction contrastée pour produire un sens global transcendant. Il donne ainsi naissance au concept de « contrepoint scénique ».

De nos jours, le contrepoint scénique est aussi observable, partiellement ou de manière globale, dans les mises en scènes de bon nombre de metteurs en scène contemporains²⁴ soucieux d'établir des liens rythmiques ou contrastants entre les divers éléments scéniques²⁵. En rapport plus étroit avec le thème de notre recherche, le contrepoint gestuel apparaît dès que nous percevons des phénomènes analogues à ceux-ci, mais à une échelle plus réduite : la gestuelle de l'acteur / interprète. Dans cet ordre d'idées, nous rencontrons de multiples exemples de contrepoints scéniques et gestuels se manifestant au sein de divers spectacles, notamment *L'amour est un opéra muet*, maîtrise d'œuvre de Jean Asselin de la compagnie *Omnibus*, présenté à Montréal, à l'Espace libre, en 2007. D'éloquents manifestations du contrepoint pouvaient également être observées dans *Studies in motion, the hauntings of Eadweard Muybridge*, du *Electric Company Theatre* de Vancouver (texte de Kevin Keer, mise en scène de Kim Collier, chorégraphie de Crystal Pite) et dans le spectacle chorégraphique *Chambre blanche*, une coproduction de la *Compagnie Michèle Noiret / Tandem asbl* avec le *Théâtre Les Tanneurs* (chorégraphie de Michèle Noiret), spectacles présentés, entre autres, à Montréal, dans le cadre du Festival TransAmériques en

2009. La compagnie *Les 7 doigts de la main* tire également profit des contrepoints gestuels dans son spectacle *Psy*, présenté à la TOHU en 2010.

L'émergence récurrente de ce phénomène, au sein de spectacles contemporains, témoigne de l'intérêt suscité, aujourd'hui encore, par les possibilités qu'offre cette notion de contrepoint. Il est possible d'y voir des développements artistiques s'inscrivant en continuité avec les réflexions et les contributions scéniques de Meyerhold, qui ont favorisé une transposition consciente du contrepoint sur scène. Cependant, nous ne trouvons dans ses écrits ni dans ceux de ses commentateurs, de méthodologie approfondie à l'égard de l'application de ce concept dans la gestuelle de l'acteur. Nous puiserons donc aux différentes pratiques artistiques où le contrepoint a connu des manifestations éloquentes (musique, littérature, cinéma et danse) et qui, par leurs résonances avec la scène théâtrale, pourraient alimenter nos réflexions et nous aider à forger une approche personnelle visant à « mettre en contrepoint » la gestuelle de l'acteur.

1.4 Le contrepoint littéraire

Art « de la liaison entre le signifiant et le signifié » (Souriau, 2006, p. 956), la littérature offre de nombreux exemples montrant comment l'art du sens met à son service la notion de contrepoint pour structurer, mais aussi jouer avec la forme du discours. Étudiant ici l'utilisation que l'art littéraire fait de ce concept, nous chercherons en particulier à comprendre comment le contrepoint modèle et façonne le récit. Les points de repère ainsi dégagés nous permettront d'imaginer des pistes pour la construction contrapuntique de discours scéniques exploitant eux aussi ces mécanismes narratifs. Ceux-ci se retrouvent bel et bien en dramaturgie (dimension textuelle du théâtre), et sont également perceptibles dans l'écriture scénique (où ces phénomènes narratifs et dramaturgiques s'incarnent à travers les rapports gestuels des personnages entre eux, que ceux-ci aient été ou non préalablement décrits par un texte).

Le contrepoint littéraire peut bien entendu prendre des formes extrêmement variées, selon les possibilités accordées par le genre, le support et le moyen de transmission adoptés²⁶. Il semble, cependant, exister en littérature, deux principales façons d'employer le contrepoint. La première vise à mettre en contrepoint les sonorités des mots, en faisant intervenir la phonétique et la syntaxe de la langue employée (c'est cette approche que Meyerhold a visiblement privilégiée pour le traitement musical du texte). La deuxième s'applique à créer des contrepoints entre les sens possibles des mots, entre les parties du discours, voire entre différentes œuvres, même. Pour les distinguer, nous proposons de les nommer respectivement *contrepoint linguistique* et *contrepoint littéraire*.

Pour notre part, nous croyons plus pertinent d'étudier ici comment la dimension discursive de l'art littéraire est mise en contrepoint, plutôt que de nous attarder à ses aspects sonores, puisque notre recherche porte sur l'application métaphorique du contrepoint au geste corporel. Par ailleurs, le fait que ce dernier soit muet ne l'empêche aucunement de posséder une composante discursive : il peut signifier, faire partie et contribuer à l'établissement d'un sens plus global.

De toutes les formes littéraires, la poésie et, plus encore, l'art lyrique, constituent celles qui collaborent le plus étroitement avec la musique. L'analyse de l'exécution des chants polyphoniques, où différentes voix s'expriment simultanément, ferait d'ailleurs état d'une application du contrepoint entre partitions textuelles, relativement semblable à celle observée au sein d'une composition polyphonique instrumentale. En de tels cas, il devient ardu de déterminer s'il s'agit d'une application qui résulte, à l'origine, d'un choix musical ou littéraire. Dans cet esprit, nous n'aborderons pas la poésie ni les formes lyriques qui s'en rapprochent : nous avons plutôt choisi d'étudier des écrits qui ont déjà acquis leur autonomie par rapport à la musique²⁷. Toutefois, puisque l'une de nos préoccupations demeure de comprendre l'application du contrepoint au sein de textes impliquant des personnages, représentant une réalité souvent fictive, et que notre étude se penche en particulier sur leurs applications scéniques, nous avons choisi de puiser nos exemples principalement dans les formes narratives (roman, conte, nouvelle) et dramatiques (théâtre, cinéma).

1.4.1 Le contrepoint littéraire : contrepoint du sens, contrepoint du discours

Deux grandes tendances se dégagent dans l'étude du contrepoint en littérature : la première, plus restrictive, limite son emploi métaphorique. Elle exige que le contrepoint littéraire ressemble le plus possible à celui de la musique. Autrement, il ne s'agit pas d'un véritable contrepoint. Les exemples admis, selon cette approche, comme « contrepoints littéraires réels », se manifestent lorsque l'auteur a fait usage de signes graphiques, a effectué des choix de mise en page particuliers, ou a eu recours à de la prononciation simultanée. La deuxième tendance, plus souple et plus ouverte, accepte que nous fassions au besoin un emploi plus figuré de la notion de contrepoint. Elle considère parfois ce concept comme un procédé littéraire, parfois comme une technique apte à structurer le récit, ou bien, qui facilite l'analyse comparative. Le procédé littéraire qui y correspond consiste à développer « plusieurs isotopies²⁸ distinctes, se poursuivant en alternance » (Dupriez, 1984, p. 133). Toutefois, en tant que technique de structuration du récit, le contrepoint joue plutôt avec les possibilités de concomitance entre deux ou plusieurs trames narratives. Finalement, il favorise l'analyse comparative de deux œuvres littéraires, pouvant alors être perçues comme une vaste mise en contrepoint, propre à révéler leurs similitudes et dissemblances.

1.4.1.1 Du littéral au figuré : un procédé envisagé de manière métaphorique

Selon Isabelle Piette (1987), établir un contrepoint en littérature, à proprement parler, s'avère une impossibilité, puisque la simultanéité des mots n'est pas réalisable dans le texte, tandis que c'est le cas des notes, en musique. Les phrases, les mots sont lus en succession : considérés l'un après l'autre. Cela, hormis quelques exceptions, comme en témoignent les observations de J.-L. Cupers²⁹ à l'égard des écrits du romancier Charles Dickens, qui s'est servi d'une accolade pour présenter la simultanéité des réactions de ses personnages :

« Then the four Buffers, taking heart of grace all four at once, say :

{ Deeply interested !
 Quite excited !
 Dramatic !
 Man from Nowhere, perhaps ! [...] » (Piette, 1987, p. 99).

Nous pouvons, ici, accorder à ce signe graphique une fonction semblable à celle de l'accolade qu'on retrouve dans les partitions musicales, pour indiquer la simultanéité des voix. Lui accorder davantage de valeur, au détriment d'autres procédés³⁰, en tant que moyen d'occasionner un contrepoint en littérature, apparaît toutefois discutable à nos yeux. La nécessité de l'accolade, ici, est rendue superflue par les mots « all four at once, say ». De plus, la nature même du processus de lecture fait en sorte qu'on lise ces phrases successivement, malgré le signe graphique visant à souligner leur caractère simultané :

L'œuvre littéraire, comme l'œuvre musicale ou chorégraphique, se déroule, *en acte, dans une dimension de succession*. C'est par la pensée, dans une sorte d'involution des moments successifs qu'on groupe dans une vue d'ensemble, qu'on saisit la forme générale d'une œuvre littéraire. Son exécution (par la lecture, l'audition...) ne la donne matériellement que *partes extra partes*, les éléments venant l'un après l'autre et non tous à la fois. Cela donne une importance particulière à toutes les dispositions qui organisent l'œuvre et font comprendre la forme générale en intégrant les éléments successifs (ce qu'on appelle la *composition**) (Souriau, 2006, p. 955).

De l'acte même de lire en continuité, à voix haute ou mentalement, résulte ainsi une accumulation d'informations pouvant faire jaillir, dans la pensée du lecteur / auditeur, des images diverses, perçues simultanément. Ce procédé apparaît comparable et, paradoxalement, inverse à celui qui se produit au moment d'écouter une mélodie polyphonique (ou même de lire une partition), quand les sons se trouvent exécutés simultanément en contrepoint, et que l'auditeur perçoit deux lignes mélodiques indépendantes³¹. Par ailleurs, le texte théâtral, lorsque mis en scène, ou les images défilant sur un écran et résultant du texte filmique, offrent des exemples de formes de représentations pouvant se rapprocher des images mentales que visualise le lecteur, au moment de lire une succession de phrases.

En ce qui a trait à la recherche de la simultanéité de sens et de mots, C. S. Brown³² distingue deux possibilités qui, en littérature, permettraient de construire un contrepoint « réel » :

- 1) le jeu de mots, où deux sens sont présentés sous une même forme ;
- 2) le jeu théâtral où, par le biais de la mise en scène, les personnages parlent en même temps : leurs discours étant alors proférés et perçus simultanément.

Piette est ici d'avis que, dans le cas du jeu de mots, « la synchronie ne peut se prolonger », bien que les exemples cités par elle-même tendent à démontrer le contraire³³. En de tel cas, où une double signification serait maintenue pendant un certain temps, l'auteur devra toutefois prendre garde d'établir très clairement le contexte de la situation pour que les phrases demeurent compréhensibles, tout en possédant le double impact désiré.

Par ailleurs, les propositions de Brown nous rappellent la réflexion faite par Michel Chion, à propos du dialogue indirect :

Le dialogue peut ne pas être un commentaire de la situation vécue, mais porter sur autre chose, dans un effet de contrepoint. C'est le procédé du dialogue indirect, dont l'indifférence à la scène en cours fait toute la force (dialogue banal et tranquille dans une scène dramatique). Un cas particulier de ce procédé, basé sur le sous-entendu, est celui des scènes amoureuses où les personnages, tout en s'étreignant, parlent de choses diverses (*Les Enchaînés* d'Hitchcock). Dans une séquence connue de *Silver Streak* (*Trans-América Express*), d'Arthur Hiller, citée par FIELD, les héros font l'amour dans un compartiment de wagon-lit tout en tenant une conversation sur l'horticulture, et leurs répliques sont écrites de manière à faire double sens par rapport à leur situation (Chion, 2000, p. 86-87).

La concomitance de deux sens : l'un littéral et l'autre figuré, fusionnés dans une seule phrase ou expression³⁴, engendre l'une des versions les plus brèves du contrepoint littéraire. Nonobstant, d'autres procédés littéraires³⁵ que le jeu de mots offrent également la possibilité de percevoir une concomitance de sens, et de façon plus succincte encore. Par exemple le *mot-valise*, qui amalgame « deux mots sur la base d'une homophonie partielle, de sorte que

chacun conserve de sa physionomie lexicale de quoi être encore reconnu. Ex. tiré de Freud : *"Il m'a reçu d'une façon famillonnaire"* » (Dupriez, 1984, p. 303).

D'autre part, en ce qui concerne la catégorie du « jeu théâtral », Piette affirme que « l'auditeur perçoit mal le sens de deux discours simultanés » et qu'alors « le contrepoint est reporté sur les actions » (Piette, 1987, p. 99). Il peut s'agir, d'ailleurs, d'une façon efficace de mettre en valeur la gestuelle des interprètes et les contrepoints qui peuvent s'y manifester. Quant au problème de confusion engendré par la simultanéité des paroles, il peut être contourné en favorisant une illusion de simultanéité, plutôt qu'en faisant parler en même temps les personnages. Alors, les auteurs peuvent miser sur l'alternance des répliques pour obtenir l'effet de concomitance désiré. Ainsi, le contrepoint peut être obtenu par l'entrecroisement de situations qui évoluent en succession, mais que, grâce à l'établissement préalable de conventions théâtrales (ou de procédés littéraires équivalents, dans le cadre du texte dramatique), le lecteur peut percevoir comme simultanées.

Dans ce même ordre d'idées, Piette reconnaît la validité de l'effet de contrepoint, en littérature, tant et aussi longtemps que le procédé respecte, à sa manière, l'une des caractéristiques fondamentales du contrepoint musical : la concomitance. Celle-ci n'est pas nécessairement visuelle, mais conceptuelle. Les images mentales accumulées lors de la lecture doivent susciter, et maintenir, l'illusion de simultanéité entre deux idées (images, situations, actions), ou plus.

L'usage du terme « contrepoint », dans la critique, pour désigner une quelconque forme de contraste est tout simplement abusif. Il ne sera légitime que lorsqu'il s'appliquera à cette presque concomitance que les auteurs littéraires produisent, à ce jeu qu'ils opèrent sur la psychologie du lecteur pour lui figurer une réelle simultanéité (Piette, 1987, p. 99).

Au-delà de cette concomitance, que nous jugeons aussi fondamentale, notons que cette auteure souligne que le « contrepoint » ne peut pas être réduit au simple contraste³⁶, bien que ce dernier en constitue l'une des manifestations les plus éloquentes. Parmi les formes adoptées par le contrepoint, il existe aussi d'autres variantes (que l'opposition, qualitative ou quantitative, des éléments perçus en concomitance), qui se révèlent aptes à faire dialoguer

deux phénomènes se déroulant en parallèle. L'établissement d'une correspondance rythmique, ou l'organisation inversée des éléments constituant l'un et l'autre des discours simultanés, peuvent aussi faire surgir des effets contrapuntiques³⁷. Qu'il se présente dans le discours textuel ou gestuel, le contrepoint se caractérise par la juxtaposition continue de deux phénomènes : tout en conservant leur indépendance, les éléments qui composent ces trames parallèles entrent étroitement en interaction. Par le processus mental de comparaison, qui nous conduit à percevoir leurs ressemblances, leurs distinctions ou leurs oppositions, nous remarquons les corrélations qui s'établissent entre ces deux manifestations. Les récurrences observées nous aident ensuite à déduire si, en tant qu'effet global, nous obtenons un contraste, une variation ou une similitude (plus ou moins manifeste). La coexistence de deux discours, ainsi que l'ensemble de rapports variables qui les lient, semblent donc constituer, jusqu'ici, les aspects indispensables à l'établissement réel d'un contrepoint.

1.4.2 De la concomitance simultanée à l'interrelation par alternance

En littérature³⁸, la durée et la forme de la juxtaposition peuvent également varier en fonction de la longueur, de la nature des écrits (ou passages d'un même texte) à comparer, mais aussi du procédé littéraire appliqué pour les mettre en parallèle. Nous pourrions, par exemple, observer le contrepoint en procédant à l'analyse d'un seul récit où se révèlent deux facettes distinctes d'un même personnage. Pour « rapprocher au maximum l'évocation d'une attitude extérieure et d'une réaction intérieure » (Piette, 1987, p. 99), l'auteur peut notamment recourir à la parenthèse pour alterner entre la description des actions et celle des pensées du personnage en question :

La parenthèse proprement dite – le mot étant employé en tant que terme littéraire – désigne une phrase introduite sans lien grammatical ou logique apparent avec la trame principale du texte, mais qui crée un contrepoint narratif ou thématique et élargit le champ imaginaire suscité par l'œuvre (Suhamy, 1981, pp. 99 et 100).

Ce genre de parenthèse peut toutefois se voir répétée par endroits, au fil du récit, transcendant ainsi la simple figure rhétorique pour donner naissance, à plus grande échelle,

un contrepoint littéraire. Voilà qui justifie encore une fois la possibilité de considérer des versions relativement vastes d'application du contrepoint, au sein d'une même œuvre. Observer ce genre de contrepoint étendu s'avère d'autant plus évident lors de l'analyse comparative de deux récits distincts. C'est le cas, par exemple, lorsqu'un critique établit un parallèle entre plusieurs aspects de deux œuvres ou, même, de deux écritures : il pourrait par exemple comparer le style de William Shakespeare et celui d'Eugène Ionesco, en se penchant sur leur version respective de *Macbeth*. Par ailleurs, ce phénomène peut aussi survenir dans d'autres domaines artistiques. En peinture, par exemple, l'une de ses manifestations le plus notoires, serait la forme « à variations » qu'il est possible d'observer dans plusieurs toiles du même peintre, ou entre celles de peintres différents, mais dont les œuvres pourraient être mises côte à côte pour mieux apprécier le contrepoint qui s'établit entre elles. C'est le cas, par exemple, des *Ménines* de Pablo Picasso qui reprend cinquante-huit fois, en variation, l'œuvre originale de Diego Velázquez. « Picasso a conservé l'ordre spatial dans lequel se trouvent les personnages chez Velasquez. Il reprend la structure d'ensemble, le nombre et les rapports (spatiaux et hiérarchiques) des éléments entre eux » (Escal, 1990, p. 149). Mais, il varie les dimensions et proportions de l'original, la luminosité, parfois aussi le cadrage, les couleurs et le style :

Ces toiles sont donc des variations par leurs dimensions, mais aussi par leur « manière » : certaines sont très colorées, d'autres peu, et elles sont réalisées dans un style cubiste, ou bien expressionniste, ou bien encore les personnages sont figurés linéairement, graphiquement, comme s'il s'agissait d'un dessin et non d'une peinture. Autre élément de variation : la perspective. Dans certains [tableaux], elle est accentuée par la réduction du personnage du fond, alors plus lointain, qui peut n'être plus figuré que par une mince silhouette à contre-jour (Escal, 1990, p. 148).

Dans cet esprit, si le phénomène de contrepoint peut ressortir de la comparaison entre deux œuvres différentes, nous pourrions sans doute en dire autant lorsque l'auteur / artiste offre au lecteur / spectateur une variation sur un fait réel :

Le contrepoint est parfois inverse, ou implicite. Ex : Jean Valjean, dans la ville de Digne, se rend à la mairie, à l'auberge, puis devant l'imprimerie. Ce sont, dans l'ordre inverse, les lieux du passage de Napoléon en cette ville, six mois plus tôt, « *comme s'il y avait interaction entre la montée de Napoléon et la chute de Valjean* » (A. BROCHU, *Thèmes et structures des Misérables*, chap. 2) (Dupriez, 1984, p. 134).

En outre, dans cet exemple, Dupriez montre que l'inversion offre un procédé additionnel à prendre en compte comme moyen de construire l'effet de contrepoint dans le discours, proposition qui semble tout à fait transposable dans le domaine de la composition gestuelle. La concomitance des discours demeure alors un phénomène complexe, car celle-ci n'est pas seulement rendue explicite par la simultanéité spatiotemporelle de deux actions fictives. Elle peut aussi se présenter sous les traits d'un partage de thèmes, d'actions, de situations, communs ou parents, qui tissent suffisamment de points de rencontre entre les trames narratives, et auxquels nous ne pouvons alors refuser le statut de contrepoint littéraire, même s'il s'agissait d'éléments se présentant de façon espacée : à des moments distants, dans la vie des personnages ; en des passages éloignés les uns des autres, au sein du texte.

Ce genre de concomitance se présente, notamment, dans les cas suivants :

- 1) Concomitance contextuelle : les situations sont différentes et autonomes les unes par rapport aux autres, mais elles partagent le même contexte spatio-temporel ;
- 2) Concomitance thématique : les trames narratives ou discursives ne partagent que la thématique générale (qui se révèle à travers le sujet itératif, un objet récurrent, les actions des personnages ou les situations qu'ils traversent) ;
- 3) Concomitance inattendue : les trames narratives semblent ne rien partager, toutefois, la fin de l'œuvre nous révèle qu'elles possèdent en fait un ou plusieurs points déterminants en commun, de sorte que divers aspects de ces histoires peuvent alors adopter un sens nouveau et favoriser l'établissement de liens jusqu'ici insoupçonnés entre elles.

- 4) Concomitance à double perception : les personnages partagent le même contexte spatiotemporel et vivent le même événement, mais chacun expose un point de vue différent à l'égard de la même situation.

Étudions, ci-dessous, quelques exemples d'alternance entre des trames narratives qui évoluent en parallèle, engendrant ainsi une forte impression de simultanéité. Nous les classons selon le procédé qui les caractérise.

1.4.2.1 De l'alternance à la fragmentation

Procédé parmi les plus répandus, l'alternance permet de structurer à grande échelle le récit de plusieurs trames narratives indépendantes. L'œuvre est alors découpée en scènes (pour le théâtre et le cinéma), ou en chapitres (pour le roman), qui présenteront, à tour de rôle, l'avancement de l'une ou l'autre des intrigues parallèles.

Dans le théâtre élisabéthain, plusieurs actions progressent parallèlement, s'entrecroisent, se répondent d'une façon qui s'apparente à une composition musicale. Deux actions courent en alternance tout au long du *Roi Lear* : l'une mettant aux prises le vieux roi, incapable de reconnaître l'amour que lui porte Cordélia, qu'il spolie au détriment de ses filles aînées ; l'autre Gloucester, qui bannit son fils légitime au profit du bâtard Edmond. Entre ces deux actions, de subtils liens thématiques tissent un contrepoint quasi-musical, qui laisse admiratif V. Hugo :

« À côté de la tempête dans l'Atlantique, la tempête dans un verre d'eau. L'idée bifurquée, l'idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et couloyant le drame principal, l'action traînant sa lune, une action plus petite sa pareille. L'unité coupée en deux » (Pruner, 2008, p. 42).

Il arrive aussi que les situations mises en contrepoint se retrouvent à l'intérieur d'un même chapitre ou d'une même scène. Dans ce cas, l'alternance des deux situations est obtenue par la fragmentation du récit. L'auteur peut, ici, se servir de procédés variés, comme la parenthèse, l'interruption, la reprise, le parallélisme et la comparaison :

[O]n notera la tentative, par exemple, de Michel Butor dans *Passage de Milan*. Par le truchement d'un récit fragmenté simulant la superposition des destins de tous ces êtres qui habitent le 15, Passage de Milan, par les instantanés successifs focalisés sur l'un ou l'autre personnage, par un jeu de reprises et d'interruptions des lignes d'intérêt, l'auteur feint de construire une partition vivante où chaque personnage est une voix (Piette, 1987, p. 99).

D'autre part, il arrive aussi que l'alternance donne lieu à des entrelacements plus serrés, notamment à travers l'enchevêtrement de dialogues qui correspondent à des situations distinctes, engendrant ainsi des croisements significatifs entre elles. Ce procédé est plus commun en théâtre et en cinéma que dans les autres genres. Par exemple, dans la pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay, l'auteur intercale les dialogues de deux couples de personnages. D'une part, deux époux se reprochent mutuellement la responsabilité de leur vie pitoyable ; d'autre part, Carmen et Manon, leurs filles, confrontent leurs choix et modes de vie respectifs. L'effet est ici une remarquable réussite esthétique : les deux trames narratives s'y trouvent bien distinguées, même si leur mise en parallèle construit un univers bien plus riche de sens que celui autrement engendré par leur présentation plus autonome, surtout qu'en usant de ce procédé, Michel Tremblay illustre l'incommunicabilité dans toute sa splendeur.

L'alternance laborieuse de certains dialogues entrelacés fait parfois se croiser les répliques sans qu'elles se répondent. Cet agencement semble même, par endroits, défier la logique. L'illusion de simultanéité temporelle peut alors perdurer ou non, mais l'effet de contrepoint, lui, est maintenu par le rapprochement des répliques qui forment ainsi un *polylogue* :

Si plusieurs personnages participent à l'échange, la structure devient complexe et offre diverses combinaisons. On parle alors de *polylogue*. Le polylogue peut prendre la forme d'un trio (*Les eaux et forêts* de Marguerite Duras), d'un quatuor (*Les voisins* de M. Vinaver) d'un sextuor (la grande scène des marquis du *Misanthrope*) ou même d'un véritable ensemble polyphonique (scènes de groupe du *Jules César* de Shakespeare). Les dialogues croisés donnent naissance tantôt à une véritable chorégraphie verbale (Dom Juan pris entre les feux de Charlotte et de Mathurine), tantôt à une pure cacophonie. Tel cet échange de café du *Commerce*, où Ionesco entrecroise deux conversations simultanées et absurdes.

.....

La multiplicité des voix peut également faire surgir des effets de chœur, qui émanent d'interventions tantôt collectives, quand un groupe commente une situation (c'est le cas du chœur de la tragédie grecque), tantôt diffuses, quand un certain nombre d'individus se répondent en écho (Pruner, 2008, p. 98-100).

En somme, l'alternance s'avère l'un des modes privilégiés de structuration de l'œuvre littéraire permettant d'établir le contrepoint, tandis que la simultanéité reste, pour sa part, l'impression associée à la concomitance des éléments constituant le récit. Nous observons, par ailleurs, que plus les parties en alternance sont étendues et éloignées l'une de l'autre, plus elles doivent entretenir des liens analogiques propres à les raccorder, afin que soit accentuée l'impression de concomitance qui favorise l'apparition du contrepoint. Lorsqu'elles sont rapprochées, en contrepartie, par exemple dans le cas des dialogues entrecroisés, elles peuvent acquérir une plus grande autonomie, sans que pour autant l'effet contrapuntique soit perdu.

Le contrepoint littéraire peut donc se présenter sous différentes formes (selon le procédé sollicité et le type de concomitance obtenu), au cœur de discours d'ampleurs diverses, qui vont de la polysémie d'un mot jusqu'à l'analyse comparative de textes distincts, en passant par la pluralité des récits au sein d'une même œuvre. Au risque de s'éloigner de la terminologie musicale dans son acception propre (rattachée à des règles rigoureuses), nous devons assouplir nos exigences. La transposition de la notion de contrepoint ne peut être, à nos yeux, que métaphorique, afin que le terme s'ajuste à son nouveau contexte, qu'il prenne en considération les caractéristiques du nouvel art qui l'accueille. Il nous semble ainsi possible que le contrepoint gestuel partage les mêmes attributs que ceux répertoriés dans le

cas du contrepoint littéraire, puisqu'il est possible, par leur juxtaposition en simultanéité, en alternance ou sous forme d'enchevêtrement de gestes, de faire aussi ressortir scéniquement la concomitance de plusieurs événements. Les effets scéniques obtenus en procédant ainsi modèleront, comme c'est le cas en littérature, la forme globale du discours scénique. Dans ces deux cas, nous aurons eu recours à des stratégies narratives contrapuntiques qui entretiennent des similitudes évidentes avec les procédés du cinéma, en particulier les techniques de montage.

Dans la prochaine section, nous exposerons les réflexions de Serguei M. Eisenstein, l'un des premiers cinéastes à mettre un accent particulier sur les techniques de montage. Nous appuyant sur les propositions théoriques de cet artiste dont la vision et les pratiques se fondaient sur l'effet de contrepoint, nous verrons comment se présentent ces mécanismes au sein du 7^e art, mais aussi comment le contrepoint s'y manifeste comme source de conflit dans la composition visuelle. Nous croyons que plusieurs de ces considérations peuvent se révéler aussi applicables dans le travail du metteur en scène de théâtre cherchant à s'inspirer des structures contrapuntiques pour élaborer la composition gestuelle d'un spectacle.

1.5 Le contrepoint cinématographique

Réalisateur soviétique, militant et artiste d'avant-garde, Serguei Eisenstein³⁹ (1898-1948) peut être vu comme le principal cinéaste à prendre en considération, lorsqu'on s'intéresse au contrepoint en cinéma. En effet, les théories du montage qu'il a développées et ses réflexions sur la dialectique du langage cinématographique, étroitement liées à sa vision du contrepoint au cinéma, ont exercé une influence profonde et durable, jouant un rôle décisif dans l'évolution des conceptions qui façonnent le discours filmique tel que nous le connaissons aujourd'hui⁴⁰.

Selon Eisenstein, l'essence du langage cinématographique repose sur un complexe processus de mise en contrepoint. C'est-à-dire que, du choc de deux facteurs autonomes

juxtaposés, émergera un concept. Au sein d'un film, ce phénomène peut être occasionné et observé à différentes échelles, notamment :

- a) dans le processus de perception du mouvement, issu du contrepoint entre deux images fixes ;
- b) dans la composition établie, depuis celle intérieure à chaque photogramme, jusqu'aux tensions créées par le montage, en passant par celles relatives au cadrage et à la prise de vue ;
- c) dans la dialectique inhérente à la forme cinématographique (par la confrontation de la réalité et de la vision du réalisateur, dans la construction fragmentaire des personnages, dans l'analyse syntaxique de l'image, ou dans l'interaction et la simultanéité du travail créatif des différents artistes impliqués : scénariste, réalisateur, acteurs, etc.).

1.5.1 Le contrepoint audiovisuel : du photogramme au montage polyphonique

Dans la vision dialectique du cinéma proposée par Eisenstein, le contrepoint est synonyme de conflit (ce dernier, entendu comme le développement en opposition, en antagonisme ou en contraste de deux ou plusieurs entités ou forces, quelle que soit leur nature). L'interaction entre ces forces antagoniques produira et déterminera le degré de dynamisme de l'œuvre et la forme de ce dynamisme, son expressivité. Par ailleurs, l'intervalle relatif qui sépare ces oppositions influencera le degré de tension obtenu. La succession des phases de tension et de relâchement modulera, quant à elle, le rythme de l'œuvre. Ainsi, Eisenstein qualifie le cinéma (sonore) de processus de « contrepoint audiovisuel », où se manifeste un « conflit » entre les expériences visuelle et auditive. La nature et la quantité des contrepoints présents réguleront ainsi la composition globale du film qui, loin d'être pure et innocemment esthétique, produira des sensations diverses et portera des concepts qui orienteront la perception du spectateur, à des fins idéologiques.

Ces réflexions entrent en résonance avec notre objet d'étude puisque, sur le plan gestuel, il est possible d'observer comment l'opposition des objectifs de deux personnages entraîne des situations conflictuelles. Un autre type d'effet de contrepoint pourrait aussi se manifester lorsque nous voyons les personnages connaître une évolution opposée (l'un sombre dans la déchéance, alors que l'autre connaît une fulgurante ascension). Par ailleurs, dans les cas où un personnage se mettrait à agir de manière contraire aux intentions qu'il a annoncées précédemment (à travers ses répliques), ne pourrions-nous pas considérer qu'il se produit une sorte de contrepoint audiovisuel fondé sur la gestuelle ? Enfin, si nous reprenons la théorie d'Eisenstein, en ce qui a trait aux caractères purement visuels du geste, il devrait être possible d'engendrer des contrepoints à partir de l'antagonisme cultivé à l'égard des dimensions qui assurent son expressivité.

Synthétisons maintenant quelques-uns des principes contrapuntiques qui, à différentes échelles, caractérisent le cinéma, selon Eisenstein. Ceux-ci ont alimenté notre réflexion, au moment d'effectuer notre propre transposition du contrepoint au geste.

1.5.1.1 Du contrepoint entre images à l'illusion de mouvement

L'image cinématographique (en mouvement) est produite par la mise en contrepoint d'images statiques légèrement distinctes, présentées de manière rapide et successive. La différence qui existe entre le contenu de la première image (qui reste un instant imprégnée sur notre rétine) et celui de la suivante, engendre une incohérence visuelle – un conflit – que le cerveau résoudra en les associant l'une à l'autre. Ainsi, cette série d'images en surimpression sera perçue non pas comme une succession, mais plutôt comme une continuité, donnant la sensation de mouvement.

1.5.1.2 Le contrepoint visuel : principe de composition du sens de l'image

Selon Eisenstein le « contrepoint visuel » engloberait tous les types et catégories de contrepoints liés à la composition de l'image. La composition des prises photographiques (image fixe) et cinématographiques (image en mouvement) est régie, entre autres, par le « principe de contrepoint optique ». Ce principe tient dans le fait de rechercher des conflits visuels, par combinaison et disposition des éléments à l'intérieur du cadre. Les variations et contrastes visuels (de formes, de couleurs, de degrés de luminosité, de dimensions, etc.) entre les figures constitutives de l'image, permettent d'abord à l'œil de bien la percevoir, mais surtout, en tablant sur leurs variations et sur l'intensité des contrastes entre elles, le réalisateur choisit quand et sur quoi (en quel emplacement dans l'image) attirer l'attention du spectateur. De plus, grâce aux relations oppositionnelles établies entre les effets optiques ainsi façonnés, il aide – ou pousse – le spectateur à faire des liens, à établir des hiérarchies entre les composantes de chaque prise, qui évoquent des émotions ou traduisent des concepts, incarnent des thématiques ou révèlent diverses implications dramaturgiques, à la manière d'un idéogramme.

1.5.1.3 Prise de vue cinématographique : confection de contrepoints

La prise de vue⁴¹ cinématographique est considérée par Eisenstein comme un montage réduit à sa plus simple expression, ramené au niveau « cellulaire » ou « moléculaire », en quelque sorte. Sa composition et son développement synthétisent deux types de contrepoints : le contrepoint spatial de l'art graphique (qui établit des conflits entre les formes, les couleurs et les profondeurs des sujets / objets, entre autres) et le contrepoint temporel issu de la musique (qui établit notamment des variations de durée et d'amorce, entre les notes, mais aussi, entre les différentes ambiances musicales qui se succèdent et entrent en contraste les unes avec les autres). Ainsi, d'une part, des contrepoints spatiaux ou temporels émergent entre les sujets et / ou les objets qui évoluent simultanément dans le cadre, engendrant ainsi la composition visuelle de l'image. Puis, à l'échelle dramaturgique, le contrepoint serait observable dans la juxtaposition de discours différents à l'intérieur d'une même prise, chacun

d'eux pouvant être matérialisé à travers l'expression verbale (mentions écrites ou paroles), l'expression corporelle (fondée sur les gestes) ou la mise en scène (déplacements, décors, mouvements de caméra, composition des plans, etc.)⁴².

D'autre part, ces contrepoints peuvent se manifester entre la réalité du spectateur et le point de vue adopté par l'artiste qui capte cette dernière sur la pellicule. Ce sera le cas par exemple si, proportionnellement, la taille de l'image d'un objet filmé ne semble pas correspondre à sa grandeur réelle (contrepoint spatial) ; ou si la vitesse d'exécution d'une action, ou la durée d'un événement représenté à l'écran ne correspondent pas à leur équivalente exécution en temps réel (contrepoint temporel). Ces phénomènes accroissent le nombre d'interactions conflictuelles possibles et complexifient les formes de composition envisageables qui, loin de simplement refléter la réalité, représentent un discours idéologique articulé selon la vision du réalisateur.

Par ailleurs, le contrepoint observable dans une prise cinématographique (montage moléculaire) existe aussi, métaphoriquement, dans le rassemblement de créativité et dans les efforts distincts déployés simultanément par les différents artistes qui interviennent pour qu'une prise soit effectuée (auteur, réalisateur, acteurs, concepteurs, directeur photo, machinistes, etc.). Eisenstein considère d'ailleurs que même l'interprétation d'un personnage est, en soi, une sorte de montage de représentations, partielles et choisies, de traits psychologiques et de comportements qui, juxtaposés, donnent au spectateur l'impression d'une image totale.

1.5.1.4 Du montage linéaire au montage polyphonique

Sur le plan structurel, Eisenstein distingue deux méthodes de montage : 1) le *montage linéaire* ; 2) le *montage polyphonique*. Le premier applique le processus de contrepoint dans la composition des prises qui, juxtaposées, construisent une seule ligne narrative – ou une seule ligne mélodique visuelle. Les images se présentent de manière « horizontale », comme une suite de blocs qui décrivent, l'un après l'autre, une seule histoire, une situation à la fois,

se déroulant dans un unique espace-temps. Le montage polyphonique, pour sa part, entrelace les prises, gérant le développement parallèle de deux ou plusieurs lignes dramatiques. Il favorise une différenciation des endroits et / ou des temps où se déroule l'action. Soit il produit une impression de simultanéité à l'égard de l'évolution de ces différentes situations ; soit il permet d'établir des liens métaphoriques entre elles, vu les similitudes et relations (thématiques, visuelles, dramaturgiques, structurelles, etc.) qu'elles entretiennent. Les corrélations entre les images se font cette fois de manière « verticale », comme dans les compositions polyphoniques, où chaque ligne conserve son indépendance relative.

Cette conception « verticale » du montage polyphonique est aussi sollicitée par Eisenstein pour expliquer le phénomène qui se produit lors de la synchronisation de l'image et du son. Le visuel est alors envisagé comme une « ligne mélodique visuelle », mise en contrepoint avec la « ligne mélodique auditive » qui, parfois, entrera en harmonie avec elle par le biais d'une convergence momentanée de leurs rythmes, tonalités, structures, etc.

1.5.1.5 Montage ou contrepoint ?

Eisenstein définit le montage de manière analogue au contrepoint : c'est-à-dire comme l'assemblage de prises indépendantes. Cependant, le concept de montage ne pourra être qualifié de contrepoint à moins qu'il ne crée un conflit, un choc visuel. Le contenu informatif des fragments associés s'intègre alors pour former une totalité. Ensemble, ils doivent engendrer une information différente et plus complexe que la somme de chacune des parties, considérées à tour de rôle (le montage de deux images semblables, sans aucune incidence, ne sera donc pas un contrepoint). Le travail de montage *contrapuntique* peut ainsi être comparé au processus d'orchestration d'une composition polyphonique. Il produit une signification globale et synthétique du thème, par la juxtaposition de morceaux plus ou moins indépendants⁴³.

Chaque prise possède ainsi une « double responsabilité » : celle de contribuer au sens du montage dans sa totalité et, en même temps, celle de développer sa propre cohérence, son

propre thème individuel. Le sens et la « dynamisation émotionnelle » qu'on accordera à chacune d'elles seront ainsi non seulement tributaires des traits qui les caractérisent respectivement, mais exigera aussi de prendre en compte des traits spécifiques aux prises qui la précèdent et lui succèdent.

Eisenstein définit, par ailleurs, cinq autres méthodes de montage, non pas classées selon leurs seuls aspects structuraux (comme c'est le cas des montages linéaire et polyphonique), mais plutôt en fonction du contenu thématique et de la composition des plans, des prises et / ou des séquences :

- a) le « montage métrique », régi par la longueur absolue des fragments : il assemble les images selon un moule correspondant à une mesure musicale donnée, mettant en valeur, par leur durée, le contenu des plans et / ou des prises de vue ;
- b) le « montage rythmique », qui s'établit en considérant le rythme de l'action, à l'intérieur du cadre ;
- c) le « montage tonal », basé sur les dominantes émotionnelles et l'atmosphère d'une séquence, telles qu'engendrées par les tonalités de couleurs, les intensités de lumières, les formes des objets et sujets, entre autres ;
- d) le « montage harmonique », fondé sur la perception physiologique, qui façonne des conflits entre les dominantes tonales et, ainsi, brise la trop grande harmonie mélodique du montage tonal. Cette technique permet d'ailleurs de cumuler ou d'associer les procédés caractéristiques des trois précédents types de montage, et enfin ;
- e) le « montage intellectuel ou idéologique », fondé sur le contenu symbolique des images.

Eisenstein souligne que ces cinq formes de montage n'atteignent leur force et leur impact sensoriel, émotif et idéologique maximal, qu'une fois mises en opposition – voire, en contrepoint. Cette approche met l'accent sur les relations réciproques des fragments

juxtaposés, à travers l'accentuation des antagonismes, par la mise en tension et la collision de leurs composantes thématiques, visuelles ou structurelles. De par leur action « sensorielle ou logique », ces conflits (ou contrepoints) visent à exercer un impact profond sur le spectateur, le plongeant dans une sorte d'« extase » ou de transe, en provoquant chez lui des associations qui vont plus ou moins consciemment l'amener à reconstituer une réalité façonnée par la vision du réalisateur, et donner naissance à un discours au sens global révélateur.

Voyons maintenant comment la danse, art qui devrait avoir abordé plus spécifiquement la question du contrepoint gestuel, a classifié et appliqué diverses formes de contrepoints.

1.6 Le contrepoint chorégraphique

En danse, il n'est pas rare que soit utilisé le vocabulaire musical pour décrire ou qualifier le mouvement corporel ou pour désigner certains phénomènes chorégraphiques. C'est notamment le cas du concept de contrepoint, qui se trouve employé ici et là⁴⁴, mais dont le mode d'application et les effets qu'il est sensé produire demeurent sommairement traités, voire nébuleux, hormis dans cet extrait résumant les points de vue les plus éclairants émis par Hodes sur le sujet :

« Classical counterpoint has highly codified rules derived from harmony, most of which do not apply to dance. Yet there is a difference between dancing harmoniously together or merely in the same space without regard to how moves play. One can try to formalize prescriptions, yet it is largely up to dancemakers to decide what goes with what.

As you undertake counterpoint, you need to decide what you want it to do. People can dance on the stage at the same time doing different moves, dancing alongside, but not with the others – which is all right if it's what you want. But the aims of counterpoint are complementarity and complexity – toward a higher unity » (Hodes, 1998, p. 201).

Comme l'affirme cet auteur, l'application du contrepoint semble bien moins codifiée en danse qu'en musique. Elle offre ici un vaste espace créatif que les chorégraphes n'hésiteront pas à explorer, chacun à sa manière.

Parmi les formes contrapuntiques, le canon s'impose comme celle principalement prise en considération par cet art. Notons toutefois que ce concept ne s'y trouve pas associé à celui de contraste (auquel pourtant on assimile souvent le contrepoint). La notion de canon est utilisée pour référer au décalage temporel de deux ou de plusieurs interprètes qui exécutent un enchaînement de mouvements identiques, donnant ainsi lieu à une variété très spécifique de contrepoint. Hodes reconnaît d'ailleurs ce caractère singulier du canon :

« Counterpoint, from the Latin *punctus* contra *punctus*, “point against point”, puts two different melodies against one another, is thus different from a canon, which uses the same or very similar melodies. The adversarial implication is no accident ; by putting two individual melodies against one another, a counterpoint creates a new and exciting whole. A counterpoint can be thought of as a marriage of two competing, yet complementary, melodies. Counterpoint is implied elsewhere on the *MAP*, as Juxtapositions [...] and Layering [...]. Here we regard it as a thing-in-itself » (Hodes, 1998, p. 201).

Si le concept de canon, à son tour, est mentionné dans de nombreux ouvrages, il n'est pas fréquent d'y voir recensées avec précision les différentes formes existantes. Au nombre des études qui détaillent le mieux les variantes de canon employées dans l'art du mouvement, se démarque *Canon forms*, d'Anne Hutchinson et Rob Van Haarst. Le but premier de cet ouvrage est d'expliquer et d'effectuer un survol des possibilités d'écriture de la labanotation, afin de garder trace et d'analyser ces effets contrapuntiques. Ce faisant, ces auteurs dressent tout de même un éventail des formes basiques de canon désormais fort intégrées à la danse, telles qu'utilisées dans les productions chorégraphiques de Balanchine, Taylor et dans les mouvements choraux germaniques des années 1930. Il s'agit là d'exemples éclairants qui nous permettent de découvrir et d'imaginer la richesse des possibilités du canon, comme phénomène scénique.

Voyons, à présent, les variétés les plus répandues de canons employés en danse, telles qu'identifiés par ces théoriciens.

1.6.1 Le canon chorégraphique : canon du temps et de l'espace

En musique, le canon est une forme polyphonique caractérisée par la similitude des voix, qui se reproduisent l'une l'autre, avec un décalage dans le temps. Il existe alors plusieurs types de canons, qui se distinguent par les variations appliquées aux voix succédant à la première. De nos jours, ces variations peuvent affecter une ou plusieurs dimensions de la phrase musicale : la rythmique, la tonalité, les intervalles... La même chose se produira, de manière analogue, en danse.

En effet, si le canon musical respecte à la fois diverses règles d'harmonie et de contrepoint, qu'il obéit à une certaine logique sonore et dépend de l'ingéniosité du compositeur, le canon chorégraphique en transpose les règles en équivalents adaptés à sa réalité. En premier lieu, il faut prendre en considération que la danse est un art du temps et de l'espace. Le canon chorégraphique peut donc s'exprimer dans ces deux dimensions, alors que la musique n'évolue que dans le temps.

« Because canons in time are the common form of canon, the term « canon » is understood to mean « canon in time » [...] In dance, the word « canon » refers to the performance by a group of the same movement sequence in which participants start one after the other » (Hutchinson et Haarst, 1991b, p. 3).

« A canon in space is a group arrangement in which the divisions of the group, or the individual participants, perform different but related movements at the same time, resulting in a gradation within the shape of the group. [Par exemple :] six people, lined up one beside the other, are in poses arranged in such a way that the group forms a wall descending from left-high to right-low [...] Only the two extremes are written, that is, the two shapes that differ most. All the other shapes are gradations between them » (Hutchinson et Haarst, 1991b, p. 50).

Une deuxième considération demeure importante : la danse reste un art silencieux (quoique très empreint de musicalité !). Par conséquent, les principes qui régissent les variations du son (en musique), s'avèrent fort différents de ceux qui façonnent les mouvements (en danse).

« Canons in music are based on simultaneous perception ; in dance, there is the added dimension of the group formation, the way in which the individual dancers are arranged in space before, during and after the canon. This is one reason why a canon in dance doesn't always immediately look like one » (Hutchinson et Haarst, 1991b, p. xiii).

Pour comprendre le fonctionnement du canon, nous devons d'abord saisir le phénomène de mouvement réalisé à l'unisson, qui se produit en danse lorsque deux danseurs ou plus exécutent le même mouvement (ou la même série de mouvements), de manière identique et synchrone, amorçant et finalisant ensemble la phrase chorégraphique. Les formes de canon pourront être observées, en particulier, lorsqu'il y a décalage dans l'amorce, dans la conclusion et / ou lorsqu'il y a une variation perceptible dans l'ordre des mouvements qui composent la séquence reprise, à tour de rôle et en partie simultanément, par les interprètes.

Selon Hutchinson et Haarst, le canon en danse peut même être observé lorsqu'une seule action isolée se voit répétée de manière séquentielle par différents interprètes qui attendent leur tour pour l'exécuter, comme dans un jeu de domino où chaque fiche tombe l'une à la suite de l'autre⁴⁵. Il est possible aussi, évidemment, d'observer des canons lorsque les séquences de mouvements sont plus longues et complexes, mais nous constatons que certains exemples de canon, exposés dans cet ouvrage, sont aussi simples que le fait d'amorcer en décalage⁴⁶ une série de mouvements très simples, ou d'effectuer une même démarche, selon le même parcours, mais en faisant débiter les interprètes à des endroits différents sur scène.

L'effet de canon peut aussi se produire au début, au milieu ou à la fin de la chorégraphie. Le canon de départ, par exemple, est celui où le décalage se présente dans l'amorce de la séquence de mouvements. Le canon terminal réfère à celui où le décalage se manifeste dans la conclusion de la phrase chorégraphique. Cependant, lorsque les interprètes répètent indéfiniment leurs mouvements (tout en conservant l'effet de décalage), on parlera

de canon circulaire. Ainsi, lorsqu'un canon s'installe, le chorégraphe peut choisir parmi les diverses options qui se présentent à lui pour mettre un terme à cet effet. Par exemple, pendant que les interprètes qui sont entrés en décalage exécutent leur partie, les interprètes ayant débuté les premiers la phrase chorégraphique peuvent s'arrêter, reprendre leur partition du début, se joindre à l'unisson ou bien sortir de scène ; ou encore, exécuter des mouvements additionnels, c'est-à-dire, une nouvelle série de mouvements qui ne correspond pas à celle imitée.

1.6.2 Les formes de canon chorégraphique

Trois principales formes de canon sont examinées par Hutchinson et Haarst. Le premier est observable quand la séquence des interprètes qui entrent en décalage se joint à l'unisson, se fondant au groupe déjà en mouvement sur scène, ils nomment cet effet le *synchronized canon*⁴⁷.

Cependant, si la série de mouvements en décalage reprend, du tout début, la phrase chorégraphique, le canon est appelé *reverting canon*.

« In a reverting canon, all members of a group perform the same movement or movement sequence, but they start at different moments. The term "reverting" refers to the fact that, in reading one's part, at whatever point in time the canon is entered one has to revert to the start of the canon staff to find the movement to be performed » (Hutchinson et Haarst, 1991b, p. 6).

.....

« In a synchronized canon, dancers enter a sequence one after the other moving immediately in unison with the dancers that have previously entered the sequence » (Hutchinson et Haarst, 1991b, p. 12).

Puis, lorsque les phrases chorégraphiques sont amorcées sans décalage, c'est-à-dire que les interprètes amorcent leurs mouvements en même temps, mais que chacun d'entre eux débute la (même) séquence en un point distinct de la série de mouvements, le canon est nommé *simultaneous canon*.

« In a simultaneous canon, the end of the canon sequence leads back into the beginning : the movement can be performed "in the round" as many times as needed. Each dancer begins with a different part of the movement sequence but all start at the same time » (Hutchinson et Haarst, 1991b, p. 26).

Le *simultaneous canon* et le *reverting canon* présentent des différences dans leur moment et point d'amorce (dans le premier cas, les interprètes débutent l'exécution de leurs mouvements sur le même temps, mais en des points différents de la série ; dans le deuxième, ils amorcent en décalage, mais tous commencent la série par le début établi). Toutefois, Hutchinson et Haarst observent qu'après quelques mesures (cela varie en fonction du nombre d'interprètes et de l'ampleur du décalage), l'effet visuel obtenu sera sensiblement le même dans les deux cas. D'autre part, dans le *synchronized canon* (où les interprètes débutent en décalage, mais se joignent à l'unisson au mouvement du groupe), l'effet de canon s'annule de lui-même une fois que nous oublions l'entrée en décalage et que nous ne percevons plus que l'exécution à l'unisson de la série de mouvements.

Hutchinson et Haarst distinguent aussi d'autres formes de canon qu'ils considèrent aptes à être transposées au geste. Ils affirment toutefois ignorer si cela a été fait⁴⁸ :

« The following canon devices have been used in music but not, to our knowledge, in dance, although some might be appropriate.

[...] Canon *cancrizans* ("crab canon"). A *canon cancrizans* (from the Latin for crab) is a canon by retrogression, i.e. retrograde motion, reversing the order of the movements.

[...] The imitating voice (the *comes*) gives out the melody of the first voice (the *dux*) in a backward progression, i.e. starting at the end. [...] Dancer A performs a theme and B repeats it in backward progression.

[...] Canon *per arsin et thesin*. This form of canon involves contrary motion. The second voice performs an equal inversion of the first voice. If the first voice goes up one interval, the second goes down one interval, and so on.

[...] Augmented and diminished canons. In an augmented canon, the note value for the imitating voice(s) is extended, usually being made twice as slow as for the *dux* (first voice). The *dux* is the voice with which the other(s) are compared.

[There] is a possible rendition into movement of both augmented and diminished canons, A being the *dux*. B's part is an augmented and C's part a diminished canon in relation to A » (Hutchinson et Haarst, 1991b, p. 54).

De fait, il n'y a pas qu'en danse que des variantes aussi diverses du contrepoint aient été parfois dénombrées, sans pourtant qu'elles aient toujours été l'objet d'un exercice de transposition dans la composition du geste et du mouvement. En d'autres cas, comme celui du théâtre, diverses formes de contrepoints se manifestent fréquemment, sans pour autant avoir été nommées.

À la lumière de ces observations, issues d'auteurs s'étant penchés avant nous sur la question du contrepoint dans différents arts, nous pouvons affirmer que ces avenues de réflexion, à l'égard des formes de canons et de contrepoints, restent encore à explorer davantage en ce qui a trait à leurs applications potentielles dans le travail gestuel.

Vu les moyens de composition variés qu'offre le contrepoint, nous nous inspirerons des transpositions du contrepoint musical faites jusqu'ici en théâtre, en littérature, en cinéma et en danse, pour enrichir nos réflexions sur les multiples facettes et possibilités du contrepoint dans le façonnement de la gestuelle.

Retournant à la source de ces phénomènes, présentons maintenant les procédés musicaux qui nous sont apparus comme les plus riches en possibilités, au moment d'envisager leur transposition dans la composition contrapuntique gestuelle.

1.7 Le contrepoint musical

L'objet de notre recherche exige que nous nous penchions sur les espèces, les genres et les procédés du contrepoint musical susceptibles de servir de modèle pour le contrepoint gestuel. Comme nous l'avons exposé plus tôt, ceux-ci se sont constitués, fixés au fil des siècles, jusqu'à former une technique qui respecte des règles⁴⁹ strictes et diversifiées sur les plans harmonique⁵⁰, mélodique⁵¹ et rythmique⁵². Gardons toutefois à l'esprit que « [l]es règles du contrepoint sont sévères, mais les limitations de toutes sortes qu'elles imposent visent à un seul but : développer l'imagination mélodique » (Bitsch et Gallon, 1964, p. 9).

Par ailleurs, une analyse spécialisée et approfondie⁵³, portant sur ces règles, nous permettrait de situer historiquement et géographiquement les différentes transformations que cette technique a connues au fil des siècles⁵⁴, mettant du même coup en relief ses liens avec l'évolution sociale. Il serait sans doute possible de percevoir, alors, les éventuelles correspondances de ces modifications et ajouts musicaux avec les conceptions idéologiques dominantes, à certaines époques précises de l'Histoire occidentale⁵⁵. Expliquer la nature et les caractéristiques de chaque principe régissant cette technique, puis détailler les exceptions qui s'y rattachent représenterait toutefois un vaste travail qu'effectuent déjà plusieurs traités⁵⁶. Si nous nous appliquions aussi à cette tâche, nous constaterions visiblement que la théorie du contrepoint a su perdurer et s'adapter, au cours des siècles, à la création d'une variété de compositions, passant des chants grégoriens à la micropolyphonie⁵⁷, du Baroque au minimalisme.

Nous nous limiterons donc, dans ce mémoire, aux descriptions techniques des principes essentiels du contrepoint proposées, entre autres, par le théoricien Marcel Bitsch,

sur lesquelles nous nous appuierons pour effectuer une transposition théâtrale personnelle de ceux-ci. Énumérons ci-dessous les principaux contrepoints musicaux que nous avons retenus pour réaliser cette transposition⁵⁸ :

- a) les cinq espèces du contrepoint rigoureux, qui gèrent les correspondances de proportion rythmique entre les notes des différentes voix qui se superposent ;
- b) les trois genres de contrepoint : simple, renversable, et en imitation. Le premier fait en sorte que chaque voix conserve sa propre mélodie, tandis que le second se distingue du premier par le fait même que les voix échangent leurs mélodies. Le troisième genre procède par imitation, « [l]a mélodie énoncée par la première voix est ensuite reprise (imitée) par une seconde voix, éventuellement par une troisième, et ainsi de suite. Les imitations peuvent être écrites en contrepoint simple ou en contrepoint renversable. Une imitation continue dont les deux termes sont superposés est appelée canon » (Bitsch et Bonfils, 1993, p. 6) ;
- c) les six procédés du contrepoint en imitations : 1) imitation à mouvement semblable ; 2) imitation à mouvement rétrograde (inverse) ; 3) imitation à mouvement contraire ; 4) imitation à mouvement rétrograde contraire ; 5) imitation en augmentation ; 6) imitation en diminution.

Passons maintenant au chapitre II de ce mémoire, qui nous verra exposer les résultats issus des applications gestuelles que nous avons faites de certains de ces modèles de composition lors de notre laboratoire d'expérimentation.

CHAPITRE II

VERS UNE THÉORIE APPLIQUÉE DU CONTREPOINT GESTUEL

Dans son acception la plus générale, le terme de composition désigne l'ordre, les proportions et les corrélations qu'ont entre elles les différentes parties d'une œuvre d'art, particulièrement lorsque cet ordre et ces corrélations ont été l'effet d'une décision expresse de l'artiste. Ce mot s'emploie aussi pour désigner l'activité par laquelle l'artiste réalise ces corrélations (Souriau, 2006, p. 447).

2.1 Expérimentation et transposition du contrepoint sur la gestuelle

L'objectif principal de notre laboratoire d'expérimentation consistait à transposer et à appliquer métaphoriquement certains des procédés du contrepoint musical sur les composantes¹ des partitions gestuelles et les dimensions² caractéristiques du mouvement corporel³. Cette étape de notre recherche visait également à identifier et à explorer de nouvelles manières de reproduire les mécanismes propres à entraîner l'effet de contrepoint gestuel, afin de les employer ensuite comme outils de création pour l'élaboration d'une composition où le mouvement et la corporalité prédomineraient, composition qui permettrait d'observer certaines des incidences de ces phénomènes sur le discours scénique. Dans ce chapitre, nous exposerons comment nous avons effectué nos expérimentations, ainsi que notre transposition des contrepoints sur la gestuelle.

2.1.1 Cadre et déroulement général du laboratoire d'expérimentation

Ce laboratoire a eu lieu dans les installations de l'École supérieure de théâtre (UQÀM), à la session d'hiver 2009. Furent complétées un total de 150 heures d'expérimentation, dont 93 heures en atelier visant à explorer les applications des procédés servant à mettre en contrepoint les partitions gestuelles. Les participantes étaient, pour la plupart, des étudiantes du baccalauréat en art dramatique, du profil enseignement ou du profil études théâtrales⁴. Elles faisaient montre d'une importante maîtrise corporelle, d'une bonne mémoire et d'une précision gestuelle notable. Elles témoignaient aussi d'une certaine facilité à concevoir des actions physiques et à concrétiser corporellement leur imaginaire. De plus, elles portaient un intérêt particulier à l'exploration gestuelle et à la réflexion sur de nouvelles approches du mouvement corporel, intérêt qui se traduisait en une ouverture d'esprit et une curiosité essentielles à notre recherche⁵.

Les exercices ont été effectués tantôt en solo, en duo ou en équipe. Nos séances de travail étaient composées de certaines des activités suivantes :

- échauffement et entraînement corporel ;
- improvisations gestuelles sur un thème spécifique, une situation donnée ou des personnages divers ;
- explorations gestuelles dirigées ;
- création de séquences d'actions physiques et de partitions gestuelles ;
- façonnement et peaufinage des partitions gestuelles créées ;
- expérimentation de procédés contrapuntiques sur la gestuelle.

Lors de nos expérimentations, les participantes ont donc été appelées à improviser sur un thème donné, à concevoir des situations simples, à bâtir de courtes séquences gestuelles qui pouvaient, dans un second temps, être façonnées et mémorisées. En nous inspirant du contrepoint musical et de sa transposition dans les arts, nous avons ensuite effectué l'application de procédés variés sur divers aspects du geste. Cela, afin de :

- a) produire un effet de contrepoint entre deux partitions gestuelles (identiques ou distinctes) qui, auparavant, n'en manifestaient pas de manière évidente lors de leur juxtaposition ;
- b) créer une nouvelle série de mouvements et d'actions, en contrepoint avec une séquence préexistante ;
- c) bâtir deux séries de mouvements ou d'actions simples manifestant, dès le début, les caractéristiques du contrepoint.

C'est de cette manière que nous sommes parvenue, au cours de nos expérimentations, à distinguer les manifestations gestuelles constantes qui permettent généralement à nos sens et à notre jugement de percevoir un contrepoint gestuel, lorsqu'un certain nombre de conditions essentielles⁶ sont réunies. Nous avons aussi pu observer les incidences qui se manifestent de façon récurrente au sein des partitions gestuelles mises en contrepoint, ainsi que les occurrences variables adoptées par ce phénomène, occurrences visibles et changeantes selon l'échelle d'analyse.

2.1.2 Les éléments préalables à l'expérimentation : une terminologie adéquate

Dès les premières explorations, s'est manifestée la nécessité d'employer un vocabulaire constant et d'identifier clairement les éléments corporels ou gestuels sur lesquels l'application des procédés du contrepoint s'avère possible. Nous avons donc, au cours de nos rencontres, adopté progressivement une terminologie qui tenait compte de nos observations et s'ajustait à nos besoins. Celle-ci a favorisé une communication plus efficace des consignes et instructions aux interprètes.

Parmi les termes fréquemment employés, se retrouve avant tout l'expression « partition gestuelle ». Celle-ci, correspondait à une série de positions fixes et de mouvements du corps (mimiques, postures, gestes et démarches), présentant une certaine autonomie en tant que discours. Nous avons par ailleurs déterminé que l'assemblage de quelques partitions

gestuelles forme un « extrait gestuel ». D'autre part, diverses notions musicales déjà transposées à la gestuelle et intégrées dans la terminologie chorégraphique courante ont aussi pris une place importante dans notre vocabulaire. Nous avons donc choisi d'utiliser une part de ces concepts pour décrire, en particulier, certaines qualités du rythme du mouvement corporel. Voici quelques-uns des termes parfois employés dans nos expérimentations : rythme, forme de sonate, motif (ou thème), contretemps, anacrouse, temps binaire ou ternaire, temps fort ou faible, tempo, staccato, legato, attaque, crescendo, decrescendo⁷.

2.1.2.1 Composantes de la partition gestuelle

Pour effectuer nos expérimentations, nous nous sommes vue dans la nécessité de déterminer les dimensions corporelles et gestuelles sur lesquelles effectuer l'application des procédés contrapuntiques. C'est ainsi que les analyses du mouvement proposées en danse, en mime, en expression corporelle et en eurythmie nous ont servi de base théorique pour identifier les composantes et les dimensions du geste. Nous avons ainsi qualifié de « composantes » de la partition gestuelle les éléments qui la matérialisent, c'est-à-dire tous les mouvements corporels que le corps humain peut réaliser : des démarches, des postures, des mimiques et des gestes⁸. Nous avons considéré, dans cette catégorie, tous les types de gestes, peu importe leur fonction : volontaires ou involontaires, signifiants ou non. Par exemple⁹ :

- a) les gestes plastiques dont la fonction est purement esthétique ;
- b) les gestes d'indication ou codifiés, qui communiquent une idée précise ;
- c) les gestes d'action qui représentent une activité, ou concrétisent une action physique ;
- d) les gestes mimés, qui illustrent ou imitent une situation donnée ;
- e) les gestes d'expression, dont la fonction principale est d'exprimer une émotion, un état d'âme, une sensation physique.

2.1.2.2 Dimensions de la partition gestuelle

Nos explorations du contrepoint ont été réalisées sur des partitions gestuelles composées de toutes sortes de gestes, de postures, de démarches et de mimiques. Nous avons ainsi pu observer que, indépendamment des composantes qui constituent les partitions gestuelles étudiées, l'effet de contrepoint se produisait généralement à travers les oppositions, variations ou différenciations entre les « dimensions » qui caractérisent le mouvement corporel propre aux différentes partitions gestuelles juxtaposées.

Un contrepoint gestuel pouvait être établi, par exemple, entre deux interprètes : la première ne bougeant que la partie supérieure de son corps, tandis que la deuxième ne mettait en mouvement que ses membres inférieurs (ce contrepoint se concentrait alors sur la dimension corporelle). Autrement, la première interprète pouvait demeurer immobile, pendant que la seconde parcourait l'espace suivant des diagonales (l'accent était alors mis sur la dimension spatiale). Ou bien, la première actrice réalisait ses mouvements en procédant à une augmentation graduelle de leur intensité, tandis que la deuxième faisait le contraire (une importance particulière était alors accordée à la dimension dynamique du geste). Enfin, un groupe d'interprètes pouvait être en train de réaliser des actions brusques, entretenant un contact corporel, mais sans se regarder ; tandis que les autres interprètes restaient en constant contact visuel, soutenant un regard empathique, sans toutefois se toucher (l'accent, ici, était mis sur le contact physique et le regard, éléments de la dimension relationnelle ; mais aussi, sur le caractère du mouvement, faisant ainsi appel à la dimension stylistique).

Nous appelons donc « dimensions » de la gestuelle, les aspects perceptibles qui concrétisent et donnent forme aux composantes des partitions. C'est-à-dire, les attributs qui les façonnent, les distinguent, les encadrent et les agencent. Pour mieux cerner les différentes applications du contrepoint gestuel, nous avons identifié dix « dimensions » distinctes, chacune regroupant divers éléments qui, ensemble ou isolément, donnent structure et forme à la gestuelle. De plus, chaque élément d'une dimension spécifique peut être présenté sous deux variantes, ou plus. Notre classification conjugue ici des propositions faites par Rudolf Laban (1994) et Émile Jaques-Dalcroze (1976), mais reprises, enrichies et documentées par

beaucoup d'autres experts du mouvement corporel, comme c'est le cas de Suzanne Martinet (1991) pour la technique de Jaques-Dalcroze, et de Doris Humphrey (1998), Jacqueline Robinson (1992) ou Anne Hutchinson (1991), pour celle de Laban :

- 1) La dimension corporelle, qui comprend les éléments suivants : les parties du corps, les possibilités motrices des articulations, le graphisme du corps, l'axe, le centre de gravité et la répartition du poids.
- 2) La dimension spatiale, qui comprend : la position et l'orientation du corps sur scène, la disposition du corps et ses interactions avec l'espace, l'amplitude et la direction du mouvement, les distances parcourues, le point de départ et de fin, ainsi que le graphisme du parcours.
- 3) La dimension temporelle, qui comprend : l'ordre, la durée, la vitesse, l'amorce et la conclusion.
- 4) La dimension rythmique, qui comprend : le rythme, la périodicité, le tempo, les accents, l'alternance des temps faibles et forts.
- 5) La dimension dynamique, qui comprend : la force, le poids, la tension, l'intensité.
- 6) La dimension cinétique, qui comprend : le flux, le phrasé, l'articulation, le graphisme du mouvement.
- 7) La dimension relationnelle, qui comprend : le contact physique, la proximité des corps, le regard, le type de relation entre personnages (ou avec les accessoires et la scénographie).
- 8) La dimension dramaturgique, qui comprend : les caractéristiques des personnages, leurs objectifs et leurs actions.
- 9) La dimension contextuelle, qui comprend : la thématique, les situations et la condition des personnages.

- 10) La dimension stylistique, qui comprend : le genre de la pièce, le style, le courant esthétique, le caractère du mouvement.

Ainsi, dans le cadre de nos expérimentations, nous avons exploré les différentes manières d'assembler en contrepoint des gestes, démarches et postures, en mettant parfois en relation, parfois en opposition ou en contraste leurs dimensions corporelles, spatiales, temporelles, rythmiques, dynamiques, cinétiques, relationnelles, contextuelles, dramaturgiques et stylistiques¹⁰. De la sorte, nous tentions de cerner comment ces différents assemblages pouvaient mettre en évidence, selon leur exécution particulière, les diverses corrélations contrapuntiques pouvant se manifester, venant modifier l'expression des gestes et des mouvements, en plus d'altérer la composition scénique.

2.1.2.3 La subdivision de la partition gestuelle

Suite au constat que le phénomène de contrepoint pouvait se manifester en affectant les différentes dimensions susmentionnées, dans le déroulement des partitions juxtaposées (en succession ou en simultanéité), nous avons voulu appliquer les procédés du contrepoint sur des fragments spécifiques de nos partitions, au lieu de les appliquer sur toute leur étendue. À cette fin, nous nous sommes vue dans la nécessité de nous munir d'un système de découpage de la partition gestuelle, qui serait utile autant pour communiquer lors des explorations réalisées, qu'au moment d'effectuer nos analyses.

Nous cherchions une forme de découpage qui s'appuierait sur l'amorce, la durée et la conclusion du mouvement, plutôt que sur la signification du geste¹¹, puisque nous désirions vérifier si cette dernière variait en fonction de l'application des procédés du contrepoint sur les dimensions de nos partitions gestuelles. N'ayant pas trouvé, dans les arts du mouvement corporel, de méthode documentée de subdivision répondant aux particularités de notre propos, nous nous sommes inspirée, encore une fois, de la musique pour fractionner nos partitions gestuelles. Nous décomposions donc les partitions en séquences ou en segments gestuels, puis les comparions avec la structure d'un passage musical de structure analogue

(qui lui, serait composé de phrases mélodiques). Nous croyons pertinent d'exposer ici ces subdivisions, puisque nous nous servirons également de ce vocabulaire pour découper les partitions gestuelles lors de l'analyse des applications et incidences du contrepoint gestuel sur le discours scénique de notre création *Fuite contre fuite*. Il s'agit des suivantes :

- 1) La « fraction » gestuelle ou kinème¹², correspond aux constituantes gestuelles minimales d'une action. Il peut s'agir d'une posture ou d'un mouvement simple d'une seule partie du corps. La fraction gestuelle ne peut pas être facilement découpée ou subdivisée davantage. L'enchaînement de plusieurs d'entre elles constitue une « cellule » ou « unité » gestuelle. De notre point de vue, la fraction gestuelle trouve son équivalent, en musique, dans la note.
- 2) La « cellule » ou « unité » gestuelle, est un court assemblage de mouvements corporels. Nous la considérons comme la plus simple microcomposition à l'intérieur d'une partition gestuelle. Elle pourrait se présenter sous la forme d'un geste (signifiant ou pas) ou d'une démarche, mais aussi sous les traits d'une série de postures ou de mimiques, voire, constituer une combinaison de ces différentes options. L'unité gestuelle se décompose en fractions gestuelles (il est donc nécessaire qu'elle en compte au moins deux) ; plusieurs cellules ou unités forment, à leur tour, un « segment ». Nous considérons la mesure ou le motif, en musique, comme les équivalents de la cellule gestuelle.
- 3) Le « segment » gestuel se compose d'une suite de deux à quatre unités gestuelles, c'est-à-dire qu'il est formé d'une courte série de postures, de gestes, de mimiques et de démarches, s'enchaînant de manière consécutive. Nous pouvons comparer le segment gestuel à la semi-phrase musicale (qui, dans la composition classique, est formée de 4 mesures).
- 4) La « séquence » gestuelle ou « phrase » chorégraphique est, pour sa part, constituée d'un minimum de cinq cellules gestuelles, et d'un maximum de deux segments gestuels. Elle est comparable à la phrase musicale (qui, elle, comprend généralement deux semi-phrases). La séquence gestuelle est obligatoirement plus

longue qu'un segment gestuel. Toutefois, son discours n'est pas nécessairement plus complexe. La « partition gestuelle » sera alors composée d'un segment, d'une ou de plusieurs séquences, présentant une certaine autonomie en tant que discours.

- 5) Nous qualifions d'« extrait » gestuel l'enchaînement de plusieurs partitions gestuelles (semblables ou différentes, simultanées ou consécutives, exécutés par un ou plusieurs interprètes). Si ces dernières sont présentées en respectant les caractéristiques nécessaires à l'apparition du contrepoint, nous parlerons d'« extrait contrapuntique ». Nous considérons le « mouvement » musical comme son équivalent. Bien que son étendue soit parfois considérable, il ne constitue qu'une section d'une œuvre plus vaste et plus complète, qu'elle soit musicale ou gestuelle.
- 6) La « composition » gestuelle représente, quant à elle, la chorégraphie intégrale de l'œuvre, dans le cas d'un spectacle où le mouvement et la corporalité prédominent. Son équivalent, c'est la totalité d'une pièce musicale.

2.1.3 Transposition métaphorique des procédés du contrepoint musical

Dans le cadre de notre laboratoire, nous avons varié les circonstances d'application des procédés contrapuntiques, afin d'explorer un maximum de possibilités. Nous avons, par exemple, tour à tour appliqué des contrepoints selon les modalités suivantes :

- a) entre les séquences d'un seul et même individu ;
- b) entre la séquence d'un individu et celle d'un autre ;
- c) entre les séquences de plusieurs individus ;
- d) entre les séquences de deux ou trois duos ou trios ;
- e) entre la séquence exécutée par un individu et celle exécutée par un groupe d'individus ;
- f) entre les séquences de deux groupes d'individus, ou plus.

Par ailleurs, nous nous sommes servies de ces procédés pour mettre en contrepoint des partitions préexistantes ou à titre de déclencheurs pour en créer des nouvelles. Nous avons tantôt travaillé sur des séquences communes à tous les interprètes, tantôt sur des actions simples et différentes pour chacun, tantôt sur des gestes abstraits, purement esthétiques ou expressifs, tantôt sur des gestes signifiants et sur des partitions gestuelles, similaires ou non, insérées dans le contexte d'une situation donnée¹³.

Puisque notre objet de recherche n'est pas auditif, mais visuel, nous avons fait abstraction des aspects sonores et harmoniques du contrepoint musical. Nous avons surtout pris en compte les principes visuels observables lors de l'analyse d'une partition musicale et dont la consigne peut être appliquée de façon métaphorique sur plus d'une composante et / ou dimension du geste ou de l'action. Il s'agit des procédés du *contrepoint en imitations* et du *contrepoint rigoureux*, pouvant être combinés selon les préférences du compositeur, tel qu'expliqués dans différents traités du contrepoint, dont celui de Marcel Bitsch et Noël Gallon.

Parcourons maintenant quelques exemples des transpositions effectuées. Pour préserver la clarté de notre exposé, nous les présenterons sous leur forme la plus simple, de façon isolée, et appliquées sur une seule dimension gestuelle à la fois, afin de bien cerner leurs possibilités ainsi que leurs limites.

2.1.3.1 Le contrepoint rigoureux

En musique, ce type de contrepoint superpose les lignes mélodiques selon cinq espèces rythmiques différentes. La première espèce consiste à superposer une note contre une note de même durée (une ronde, contre une ronde). La deuxième espèce superpose deux notes contre une (deux blanches, contre une ronde). La troisième espèce, trois ou quatre notes contre une (triolet de blanches ou quatre noires, contre une ronde). La quatrième espèce, une note contre une note, avec décalage rythmique (blanches syncopées, contre rondes). La cinquième espèce, des notes aux rythmes divers, contre une note.

Pour son application sur le geste, nous avons identifié les fractions ou cellules gestuelles composant les actions propres aux partitions gestuelles à mettre en contrepoint. Chacune d'entre elles devait être effectuée sur un « temps d'exécution »¹⁴ déterminé, c'est-à-dire qu'une action simple, une position fixe, une pause, un geste ou mouvement devait être amorcé sur une pulsation¹⁵, exécuté et terminé avant que la pulsation suivante ne se fasse entendre. L'intervalle entre deux pulsations était alors considéré comme un « temps d'exécution ». Nous mettions alors en contrepoint des partitions semblables, en variant le nombre de temps d'exécution accordés à la même fraction ou cellule gestuelle, réalisée simultanément par deux interprètes (ou groupe d'interprètes) différents. Par exemple, les individus du groupe « A » se levaient de leurs chaises sur quatre temps d'exécution (la durée comprise entre cinq pulsations) ; pendant que les interprètes du groupe « B » effectuaient ce même enchaînement d'actions sur un seul temps d'exécution. Une fois comprise la dynamique, nous avons varié et complexifié le point d'amorce des fractions ou cellules gestuelles en question. Un groupe pouvait ainsi commencer l'exécution de sa partition en contretemps¹⁶, en anacrouse¹⁷, ou selon différentes figures rythmiques.

2.1.3.2 Les contrepoints en imitation

Cette famille de procédés compte parmi les plus révélateurs, en ce qui a trait à leur possible transposition au geste, vue la diversité de leurs applications sur les différentes composantes et dimensions de l'action, ainsi que la théâtralité marquée des effets ainsi obtenus. Ces types de contrepoints se fondent sur le principe de la reprise : la ligne mélodique énoncée par la première voix (l'antécédent) est imitée par les voix suivantes (le conséquent). On parlera de contrepoint en imitation régulière si la reproduction respecte les mêmes rythmes et intervalles. Dans les autres cas, l'imitation sera qualifiée d'irrégulière.

Dans sa forme simple, la voix ou l'instrument sur lequel est joué l'antécédent se tait lorsque la mélodie est reprise sous forme de conséquent (ils se présentent donc en alternance). En des cas plus élaborés, les musiciens ou chanteurs responsables de l'antécédent

peuvent exécuter une partie libre (non imitative) pendant l'exécution du conséquent. Lorsque le conséquent débute avant la fin de l'antécédent, le procédé est connu sous le nom de « strette » (Vignal, 2005, p. 1354). Si l'imitation est continue et superposée, ce contrepoint est appelé canon. L'amorce et la conclusion des voix simultanées peuvent alors se produire en décalage ou en synchronie.

La forme imitative accepte des intervalles consonants¹⁸ (notamment à l'octave et à l'unisson, dans les cadences¹⁹) entre les différentes voix. L'imitation peut notamment être effectuée « à mouvement semblable » (le conséquent suit donc le même patron et dessin mélodique que l'antécédent, même s'il ne s'agit pas des mêmes notes) ; « à mouvement contraire » (le dessin mélodique suit alors un patron opposé : si l'antécédent va vers les aigus, le conséquent ira vers les graves, et vice-versa) ; « à mouvement rétrograde » (le conséquent imitera, de manière inverse, le dessin mélodique du conséquent : la dernière note, dans l'une des voix, deviendra la première dans l'autre, et ainsi de suite) ; « à mouvement contraire et rétrograde » (il s'agit d'une combinaison des deux imitations précédentes) ; « en augmentation » et / ou « en diminution » (la proportion de durée des notes augmentera ou diminuera) (Bitsch et Bonfils, 1993, p. 11).

Pour l'application de ces procédés, au fil de notre laboratoire, une partition gestuelle commune à toutes les participantes a été exécutée dans sa version originale par un premier groupe d'interprètes, cela, pendant (ou avant) qu'un deuxième groupe n'exécute la même partition, en usant métaphoriquement de l'un ou l'autre des procédés énoncés précédemment. La transposition de certains de ces procédés s'est faite d'une manière presque identique à ce qui est prescrit en musique. L'amorce en strette de deux partitions gestuelles analogues, par exemple, n'est pas si différente de celle effectuée entre deux mélodies semblables, interprétés par des voix ou instruments différents dans un morceau musical.

Par exemple, l'application du « contrepoint en imitations à mouvement contraire » sur la vitesse (un élément de la dimension temporelle d'une séquence gestuelle) pouvait être représentée par l'établissement d'un contraste entre la rapidité de la partition contrapuntique, et la lenteur des actions constituant la séquence originale. La même consigne visant cette fois

les parties du corps employées pouvait aussi adopter des formes différentes pour chaque interprète. De fait, si un geste était réalisé avec la main gauche, « l'imitation à mouvement contraire » pouvait être représentée par une exécution avec la main droite chez une interprète, alors qu'une autre pouvait choisir spontanément d'employer son pied droit. Cette même consigne, appliquée sur un élément de la dimension dramaturgique de la partition originale, pouvait altérer légèrement ou modifier radicalement les actions, le contexte ou les personnages dépeints. Un personnage âgé, dont l'objectif est de finir de préparer ses valises le plus rapidement possible, afin de ne pas rater son vol (version originale), pourrait être transposée à mouvement contraire, par exemple, si :

- a) il défait ses valises (mouvement contraire quant à la nature de l'action) ;
- b) il prépare calmement ses valises (mouvement contraire quant à l'objectif du personnage, à l'attitude adoptée, au contexte situationnel) ;
- c) le personnage est un enfant (mouvement contraire quant au choix de l'âge, de l'apparence physique et des possibilités d'action du personnage).

Ainsi, par l'établissement de points de tension, obtenus à l'aide d'oppositions et de variantes, à l'égard des dimensions gestuelles, les procédés du contrepoint en imitations pouvaient être appliqués sur diverses dimensions caractérisant les actions constitutives des partitions gestuelles semblables à mettre en contrepoint. Par ailleurs, au moment de traiter le cas des partitions gestuelles distinctes, nous nous sommes inspirée d'une transposition métaphorique, très ouverte, du contrepoint en imitations à mouvement semblable que la théorie musicale documente²⁰. Nous avons donc recherché les ressemblances entre les composantes et les dimensions gestuelles, faisant ainsi ressortir des points de corrélation entre les partitions et reproduisant, de cette manière, un effet de contrepoint « à mouvement semblable ».

En somme, que les partitions servant de modèle soient semblables ou distinctes, nous avons remarqué que les réactions des interprètes à l'égard de ces consignes, ainsi que les effets obtenus, demeurent analogues lorsque ces procédés sont appliqués en vue d'affecter la structure des partitions (ordre, amorce, rythme, durée, articulation) ou la composition des

dimensions (temporelle, dynamique, cinétique). Ces effets et réactions s'avèrent toutefois fort différents lorsque la consigne est appliquée sur la nature des constituantes des partitions (éléments dramaturgiques et / ou contextuels, parties du corps).

2.1.3.3 Contrepoint sur *cantus firmus*

On nomme ainsi le contrepoint qui s'établit sur une mélodie préexistante. Nous avons travaillé sur des *cantus firmus*, en fait, chaque fois que nous avons repris des partitions gestuelles bâties lors des répétitions précédentes. Du reste, lorsque nous établissions les contrepoints sur de nouvelles partitions gestuelles, nos expérimentations se sont alors effectuées sans *cantus firmus*.

2.1.3.4 Contrepoints simple et renversable

Considéré comme simple quand « les différentes mélodies sont prévues pour être exécutées ensemble dans une seule disposition vocale », ce genre s'oppose au contrepoint renversable, qui surgit quand les « mélodies sont prévues pour être exécutées ensemble dans plusieurs dispositions vocales différentes » (Bitsch et Bonfils, 1993, p. 6). Si les interprètes, ou groupes d'interprètes, exécutaient leurs partitions gestuelles sans faire d'échanges d'actions, le contrepoint demeurerait simple. Lorsqu'un échange de partitions s'effectuait, nous avions toutefois spontanément appliqué un contrepoint renversable. Par exemple, un premier personnage, « A », met en ordre divers objets dispersés dans la pièce pendant qu'un autre, « B », pourchasse un insecte qui vole en tous sens dans ce lieu, faisant tomber ou déplaçant les objets mis en place par « A ». Au moment de l'application du contrepoint renversable, les personnages permutaient leurs actions : « A » se lançait alors à la poursuite de l'insecte, pendant que « B » s'affairait, à son tour, à mettre de l'ordre. Les rôles étaient alors inversés, « renversés » par le contrepoint sollicité.

2.1.3.5 Contrepoints double, triple, etc.

Cette forme dépend du nombre de voix à mettre en contrepoint. Lorsque nous disposons, par exemple, de quatre partitions gestuelles différentes, nous exécutons un contrepoint quadruple. La difficulté particulière à ce type de contrepoint tient surtout dans le fait d'établir des corrélations permettant d'associer les partitions, tout en entretenant, entre elles, les dissonances nécessaires pour qu'elles conservent une relative indépendance, en prenant soin de conférer un degré d'importance comparable à chacune des partitions en exécution.

2.2 Une nouvelle vision du contrepoint gestuel

D'après nos observations, le contrepoint gestuel s'avère composé d'une multitude de variantes (qui s'ajoutent à celles décrites sommairement en danse), et se montre évidemment plus spécifique que le contrepoint scénique recherché en théâtre par Meyerhold²¹. Suite à nos lectures et aux résultats de nos expérimentations, nous réalisons que l'effet de contrepoint n'est pas le seul à être pauvrement documenté par les traités exposant des techniques de mouvement, d'expression corporelle et de danse : des effets tangibles du contrepoint en imitations, ou canon, se voient eux aussi décrits plutôt vaguement, négligés, parfois banalisés. Leurs variantes se trouvent souvent ignorées, et la plupart de ces procédés demeurent méconnus. De plus, nous avons observé qu'il existe également d'autres procédés que ceux purement musicaux, permettant de créer des effets contrapuntiques analogues ou, pour ainsi dire, spécifiques aux aspects visuels et narratifs des partitions gestuelles : par exemple, l'alternance de présentation des séquences, amplement sollicitée en cinéma, ou encore, l'emprunt, la parenthèse et la métaphore, procédés littéraires répandus. Il faut toutefois, en de tels cas, faire montre de prudence avant d'accorder le statut de « contrepoint » aux partitions gestuelles juxtaposées en usant de ces procédés. Nos expérimentations nous ont d'ailleurs menée à identifier les caractéristiques prédominantes qui accompagnent l'apparition de ce phénomène. Faute de prendre en compte ces critères, tous les corps des interprètes évoluant

simultanément sur scène seraient alors automatiquement en contrepoint et cette notion deviendrait un véritable fourre-tout, perdant ainsi sa précision théorique.

C'est dans cet esprit que nous avons voulu identifier les constantes que nous considérons comme des caractéristiques obligatoires du contrepoint gestuel (voir § 2.2.1), et dénombrer les principales variantes ou formes sous lesquelles le phénomène de contrepoint peut se manifester dans la gestuelle (voir § 2.2.2). De plus, même si nous nous appuyons sur les catégories définies en musique, nous proposerons néanmoins de nouvelles appellations pour les mécanismes et les phénomènes contrapuntiques spécifiques à la gestuelle, tels que nous les exposerons dans les sous-sections suivantes.

2.2.1 Les constantes du contrepoint gestuel

Voici les caractéristiques prédominantes du phénomène de contrepoint, telles qu'observées à toutes les échelles de la subdivision de la composition gestuelle. Nous avons pris, ici, la partition gestuelle comme point de référence pour l'énumération des constantes qui se manifestent :

- 1) la concomitance entre deux ou plusieurs partitions gestuelles. Cette coexistence est atteinte soit par simultanéité, soit par succession, selon une panoplie de modalités : fusion, synchronie, asynchronie, décalage, entrecroisement, alternance et enchaînement ;
- 2) l'occurrence de corrélations entre les structures (ordre, amorce, rythme), ou les formes (nature, proportions, modalités) des composantes qui caractérisent les partitions gestuelles, favorisant un dialogue et des interactions diverses entre elles ;
- 3) l'unité esthétique et l'autonomie discursive propre à la composition de chaque partition gestuelle, lorsque considérée séparément ;

- 4) la mise en tension récurrente (par transformation, opposition, variation ou nuance) des composantes et des dimensions qui caractérisent les partitions gestuelles ;
- 5) la possibilité d'établir un parallèle, une comparaison, entre les éléments qui composent les partitions gestuelles mises en contrepoint ; celle de faire ressortir les ressemblances qu'elles entretiennent ou les différences qui les distinguent ;
- 6) la valeur équivalente des partitions gestuelles, entraînée par le dialogue constant qu'elles entretiennent ;
- 7) l'émergence d'une macrocomposition (ou macrostructure)²², issue de l'interdépendance étroite des partitions gestuelles mises en relation.

En contrepartie, nous n'observons pas de contrepoint lorsque :

- 1) les partitions gestuelles concomitantes tendent à être perçues comme une seule. Par exemple, lorsqu'elles sont identiques, sans aucune variation, contraste ou opposition entre leurs parties et dimensions respectives ; ou lorsque les partitions gestuelles sont dépendantes et tout à fait complémentaires, sans pouvoir, à elles seules, être considérées comme des compositions autonomes.
- 2) Aucun rapport ne peut être perçu entre les partitions concomitantes : elles peuvent aisément être considérées comme deux compositions dissociées. Par exemple, lorsqu'elles sont complètement différentes, sans lien apparent entre leurs parties et dimensions.

Nous avons aussi remarqué qu'il semble suffisant d'appliquer un seul procédé de contrepoint pour créer une variation ou un contraste marqué et récurrent entre des partitions gestuelles, et ainsi considérer que ce phénomène a pu être obtenu. Cependant, nous avons observé que les distinctions entre des partitions gestuelles semblables, ou les corrélations entre celles qui sont distinctes, doivent représenter un minimum d'environ 30% de leur composition, et couvrir, aussi, environ 30% de la durée totale de leur exécution, afin que nos

sens et notre jugement perçoivent un effet de contrepoint manifeste. Une proportion moindre n'était généralement pas suffisante pour qu'on puisse considérer qu'il y avait ici occurrence du phénomène de contrepoint.

Au-delà des constantes distinguées à l'issue de notre processus de création, nous voudrions souligner que la mise en contrepoint demeure une technique de composition du discours gestuel où la créativité, le jugement et la sensibilité du metteur en scène jouent un rôle prépondérant. D'autre part, bien que le metteur en scène ait fait des choix spécifiques afin de mettre en contrepoint les partitions gestuelles, l'attention, la perception, la mémoire, la reconnaissance, les capacités d'analyse et de synthèse du spectateur seront toutefois également déterminantes pour qu'il puisse déceler les informations additionnelles qui surgissent alors.

2.2.2 Les variantes du contrepoint gestuel

Les procédés à l'étude ont donc été appliqués sur les dimensions des partitions gestuelles (ou de leurs subdivisions), c'est-à-dire sur les aspects temporel, spatial, dramaturgique, etc., de gestes, de postures et de démarches. Nous avons observé que l'application pouvait être effectuée sur une seule ou sur plusieurs dimensions de la gestuelle à la fois. Nous avons appelé « contrepoint pur », celui qui donne fortement l'impression de faire intervenir une seule et principale dimension pour entraîner le phénomène de contrepoint ; « contrepoint composé », celui dont la manifestation semble impliquer deux dimensions de la gestuelle, ou plus. Lorsque nous appliquions les procédés une seule fois et, qu'à observer le phénomène engendré, il nous apparaissait possible d'identifier duquel il s'agissait, nous les appelions « contrepoints simples » ; lorsque plusieurs procédés étaient appliqués (ou qu'un même procédé était appliqué plusieurs fois sur la même partition) et qu'il demeurerait difficile de reconnaître le cheminement suivi pour produire l'effet obtenu, nous les qualifions de « contrepoints complexes ». Lors de nos expérimentations, nous nous sommes surtout concentrée sur une application « pure » et « simple » des procédés, afin

d'isoler leurs effets et de tester leur réelle efficacité pour provoquer l'effet de contrepoint entre partitions.

Il peut arriver que le mouvement, la gestuelle, subisse aussi d'autres modifications involontaires, subtiles ou non. Nous appelons ce type de résultantes « contrepoints indéterminés », par opposition aux « contrepoints déterminés », que nous aurons expressément choisi d'établir. Considérons, par exemple, des personnages possédant des caractéristiques gestuelles analogues, comme deux enfants qui partagent des actions semblables : tous deux jouent avec un ballon, l'un côté jardin, l'autre côté cour. Nous pouvons créer un contrepoint contextuel déterminé en contrastant la dimension contextuelle de ces personnages : le premier devient un enfant malade ; le deuxième reste en santé. Cependant, le fait d'avoir consciemment altéré la dimension contextuelle des partitions aura aussi des retombées sur les dimensions temporelle et dynamique de leurs actions (contrepoints temporel et dynamique indéterminés) : l'un des enfants bougera désormais de manière lente et morose ; les mouvements de l'autre seront rapides et joyeux.

Nous avons également noté que, selon le type d'oppositions, de variations ou de contrastes élaborés nous pouvons engendrer des « contrepoints relatifs » ou des « contrepoints absolus » entre les partitions gestuelles. Les premiers apparaissent lorsque la mise en tension des phrases chorégraphiques est produite par le contraste qui se développe progressivement entre les dimensions gestuelles propres à au moins deux partitions. Par exemple, un contrepoint relatif serait visible lorsqu'une partition se distingue de son *cantus firmus* de par sa variation croissante, en *crescendo*, notamment par son exécution toujours plus rapide. Les seconds, absolus, s'obtiennent lorsque les proportions des dimensions s'opposent nettement, par le recours à des changements subits. Par exemple, un contrepoint absolu serait visible si les partitions se différencient soudainement par l'opposition contrastante et évidente de la vitesse d'exécution qui les caractérise : l'une serait exécutée de manière extrêmement rapide, l'autre très lentement, voire en restant immobile.

Par ailleurs, nous avons aussi distingué le « contrepoint global » du « contrepoint partiel ». Le premier désigne celui dont le procédé est appliqué à la majorité des parties du

corps en mouvement. Le deuxième caractérise les cas où les modifications seraient appliquées à une partie spécifique du corps. Par exemple, si nous mettons en contrepoint deux partitions gestuelles, en opposant uniquement la dimension rythmique du mouvement des jambes des personnages, il s'agit alors d'un contrepoint partiel.

D'autre part, vu la subdivision proposée à l'égard des partitions gestuelles (fractions, cellules, segments, séquences, partitions, extraits, composition), nous réalisons que l'application des procédés, ainsi que les manifestations du phénomène de contrepoint, peuvent être observées à différentes échelles. Nous pourrions, par exemple, considérer un geste ou une posture comme un tout compositionnel : autrement dit, comme formant une microcomposition scénique. Si un interprète décidait de créer un contrepoint entre les fractions gestuelles de sa démarche, il pourrait notamment établir des oppositions et corrélations entre les dimensions qui composent la posture corporelle adoptée à une étape donnée de son parcours. À cette fin, il pourrait cultiver une certaine asymétrie en ce qui a trait à ses extrémités (position d'un bras par rapport à l'autre) occasionnant, ici, un contrepoint microstructurel « concret ». Baptisé ainsi parce que la fraction gestuelle (la posture, dans ce cas), est une microcomposition à l'intérieur d'une composition (la démarche), et que cette dernière appartient à une macrocomposition (le spectacle). Les parties du corps sont juxtaposées, elles maintiennent des corrélations intrinsèques²³ ; leur asymétrie établit ici les oppositions nécessaires pour les distinguer et jeter les bases du contrepoint microstructurel. Par ailleurs, puisqu'elles font partie d'un même corps, nous avons tendance à percevoir le résultat de leur concomitance comme étant « fusionné » ; si elles appartenaient à des corps différents, toutefois, nous les percevrions comme juxtaposées. Cette idée entre d'ailleurs en résonnance avec la vision de Laban à l'égard des relations que peuvent entretenir les parties du corps en mouvement :

À travers le mouvement, le corps est notre instrument d'expression. Le corps agit comme un orchestre où chaque groupe est en rapport avec chaque autre et fait partie de l'ensemble. Ses différentes parties peuvent combiner leurs mouvements pour produire une action d'ensemble ; ou bien l'une d'elles peut agir isolément, comme un « soliste », tandis que les autres sont arrêtées. Il se peut également qu'une ou plusieurs parties jouent le rôle principal et que les autres ne fassent que les accompagner. [...] Chaque action d'une partie donnée du corps doit être comprise suivant sa relation avec l'ensemble, qui en sera toujours affecté, soit en participant harmonieusement à l'action, soit en contrecarrant celle-ci, soit en n'y participant pas (Laban, 1994, p. 64).

Observer le phénomène de contrepoint à différentes échelles rejoint aussi les réflexions d'Eisenstein, en lien avec l'analyse d'une œuvre cinématographique. Ce dernier repère des structures contrapuntiques à différents niveaux : depuis le contraste qui naît entre les lignes composant le graphisme d'une image ou entre différents photogrammes, jusqu'au montage sonore et visuel ; depuis l'opposition des récits qui se développent à l'intérieur d'une même prise, jusqu'à celle des séquences assemblées sous l'effet du montage polyphonique. Alors, en théâtre comme en cinéma, tout dépendra du point de vue adopté, en tant qu'observateur, pour réaliser l'analyse du contrepoint. Ce qui semblera peut-être ne constituer qu'un simple contraste ou une opposition, à une échelle donnée, sera considéré, à une autre, comme un contrepoint.

Le fameux « hurlement muet » de Helen Weigel, dans la production *Mère Courage* de Bertolt Brecht par le *Berliner Ensemble* (1949)²⁴, offre, en quelque sorte, un autre exemple de ce type de contrepoint microstructurel, car il se situe au plus bas de l'échelle de subdivision de la partition gestuelle. Nous le considérons ici, en lui-même, en tant que tout ; sachant bien, pourtant, qu'il appartient à une composition gestuelle beaucoup plus vaste. Ce hurlement constitue, en fait, une cellule composée par très peu de fractions gestuelles. Cet exemple nous permet du même coup de distinguer une particularité additionnelle du contrepoint : son caractère plutôt abstrait. Il fait appel à notre imaginaire, en opposant la sonorité et l'intensité du volume de la version interprétée (un cri silencieux), avec celle du cri réel, que nous pouvons imaginer poussé par cette femme, au moment d'apprendre la mort de son fils. Sont donc à prendre en compte deux variantes de plus : le « contrepoint mental », qui fait appel à notre imaginaire et / ou à nos souvenirs, et le « contrepoint concret », qui se produit sur scène, sous les yeux du spectateur.

2.2.3 Définition générale du phénomène de contrepoint

En nous inspirant des constantes exposées ci-dessus, nous proposons de définir le phénomène de contrepoint comme l'émergence d'une macrocomposition, par la juxtaposition successive ou simultanée de deux ou plusieurs compositions autonomes et de valeur équivalente (durée et / ou importance) qui, par leurs corrélations (lorsque distinctes), ou par leurs points de tension (lorsque semblables), déclenchent un processus de comparaison (par ressemblance ou différenciation) de l'ordre, des proportions et / ou de la nature de leurs composantes, qui tissent ainsi des interactions diverses, favorisant entre elles un dialogue qui soutient l'émergence de ladite macrocomposition.

2.3 Proposition de classification des contrepoints gestuels

Les procédés du contrepoint musical sont nombreux et peuvent se voir appliqués à toutes les échelles de subdivision d'une partition gestuelle : sur une fraction, une cellule, un segment, une séquence spécifique, ou sur des extraits gestuels complets (c'est-à-dire, à l'échelle de la micro ou de la macrocomposition). Ils peuvent être appliqués sur une partie du corps (contrepoints partiels), autant que sur l'ensemble du corps (contrepoints globaux). Soit ils seront combinés, affecteront plusieurs dimensions à la fois (contrepoints composés), ou se verront appliqués sous leur forme la plus élémentaire (contrepoints purs). Par le biais de modifications apportées aux dimensions de la gestuelle, lors de l'application de procédés contrapuntiques donnés, le phénomène de contrepoint peut apparaître de façon directe (contrepoints déterminés) ou indirecte (contrepoints indéterminés). Il peut être qualifié en fonction du contraste qu'il entraîne, selon qu'il se produit de manière progressive (contrepoints relatifs), ou soudaine (contrepoints absolus). Ils peuvent servir à établir des liens ou des distinctions entre deux ou plusieurs partitions gestuelles (contrepoints double, triple... multiple). De plus, ces procédés favorisent l'émergence d'un effet de contrepoint qui, soit se déroulera sous nos yeux (contrepoint concret), soit sera perçu par notre esprit (contrepoint mental). L'application des procédés peut être facile à reconnaître, dans certains cas, puisqu'elle a été effectuée, de manière marquée, une seule fois (contrepoints simples) ;

dans d'autres cas, il peut s'avérer difficile de repérer le cheminement suivi, puisque plusieurs procédés interviennent, ou sont employés à plusieurs reprises (contrepoints complexes).

La multiplicité des variantes potentielles d'application des procédés contrapuntiques rendait toutefois laborieuse la tâche de reproduire ce processus de manière rigoureuse. Pour résoudre la confusion potentiellement associée à cette multitude de possibilités, nous avons classifié les contrepoints par genres, espèces, procédés ainsi que modes d'exécution.

2.3.1 Les genres de contrepoints dans la composition gestuelle

Au fil de notre recherche, nous avons constaté que l'établissement du contrepoint au sein de partitions très similaires se faisait en suscitant des variations, des contrastes, des oppositions ou des incohérences entre elles. Lorsque la partition gestuelle s'avérait commune à tous les interprètes, les procédés modifiant sa structure (ordre, amorce, disposition) entraînaient principalement des formes de canon. L'application des procédés du contrepoint sur des dimensions (vitesse, degré de tension musculaire, ampleur, etc.) caractérisant ces séquences identiques, engendrait plus visiblement un effet d'opposition, phénomène qui leur accordait rapidement d'être considérées comme des partitions en contrepoint. Tandis qu'appliqués sur la nature des éléments dramaturgiques de ces partitions, les mêmes procédés pouvaient produire une variante métaphorique de la partition d'origine ou pouvaient en transformer la version originale, en lui conférant une allure et un sens complètement différents.

Pour leur part, les partitions gestuelles distinctes ne pouvaient pas entrer en contrepoint si aucun lien n'existait entre ces passages. Nous avons donc appliqué les procédés retenus pour établir, entre elles, une ou plusieurs corrélations, en vue de les associer, de les mettre en dialogue. Une fois établis ces rapports entre partitions distinctes, nous percevions alors les différences entre ces séquences comme les effets du contrepoint et, par analogie avec la musique, les consonances établies représentaient l'aspect harmonique de ces « lignes mélodiques gestuelles ».

En ce qui concerne les diverses partitions gestuelles entrant dans la composition d'une situation donnée, leur caractère complémentaire ne permettait de les percevoir en contrepoint que lorsque nous modifions ces partitions jusqu'à ce qu'elles se mettent à posséder une certaine autonomie les unes par rapport aux autres. Nous avons donc principalement appliqué les procédés du contrepoint en vue de modifier des aspects de la composition des partitions gestuelles. Dans cet esprit, nous avons catégorisé le contrepoint en trois genres :

- 1) Le contrepoint formel, qui affecte (ou fait varier) la nature, l'essence :
 - a. des composantes des partitions (type de gestes, de démarches et de postures) ;
 - b. des éléments des dimensions corporelle, dramaturgique et contextuelle (la partie du corps employée, le type d'action évoquée, le contexte, les caractéristiques des personnages, leurs objectifs, etc.).
- 2) Le contrepoint structurel, qui modifie la construction des partitions gestuelles : l'ordre, la disposition, l'amorce et la conclusion des composantes, ainsi que les modes possibles de concomitance des partitions gestuelles.
- 3) Le contrepoint modal, qui modifie les attributs ou proportions de la partition gestuelle, en affectant :
 - a. les modalités possibles de certaines dimensions (le caractère, le flux, l'articulation, le rythme, etc.) ;
 - b. les proportions des dimensions caractérisant les partitions gestuelles, et la variabilité de leurs rapports (l'amplitude du mouvement, la vitesse, l'intensité, la durée, etc.).

2.3.2 Les espèces du contrepoint gestuel

L'« espèce » constitue la dénomination que nous avons donnée aux dimensions des partitions gestuelles (voir § 2.1.2.2) à l'égard desquelles se manifeste l'effet de contrepoint, mais correspond aussi à celles que nous cherchons à affecter pour l'obtenir. Pour cette raison, nous avons repris les noms des dimensions gestuelles pour les nommer :

- 1) contrepoint corporel ;
- 2) contrepoint spatial ;
- 3) contrepoint temporel ;
- 4) contrepoint dynamique ;
- 5) contrepoint rythmique ;
- 6) contrepoint cinétique ;
- 7) contrepoint relationnel ;
- 8) contrepoint contextuel ;
- 9) contrepoint dramaturgique ;
- 10) contrepoint stylistique.

Le contrepoint corporel se produit lorsque les partitions gestuelles sont mises en tension par des variations dans l'utilisation des parties du corps, ou des possibilités motrices des articulations, mais aussi en ce qui a trait au graphisme du corps, au choix de l'axe, du centre de gravité. Ainsi, par exemple, pendant qu'un comédien réalise ses gestes avec l'ensemble de son corps, l'autre ne sollicite qu'une seule partie de son corps.

Le corps, est, bien entendu, l'outil de base pour exécuter des gestes ou des déplacements. L'expressivité du mouvement corporel est toutefois constamment enrichie par les autres dimensions gestuelles. Le contrepoint spatial, quant à lui, relève de la variation, de l'opposition ou du contraste entre les éléments spatiaux qui caractérisèrent les partitions gestuelles : la disposition, la position et l'orientation des corps, sur scène, leurs interactions avec l'espace, l'amplitude et la direction du mouvement, les distances parcourues, ainsi que le graphisme, le point d'amorce et de fin du parcours des interprètes. Ainsi, par exemple,

deux duos d'interprètes exécutent leurs partitions gestuelles en parallèle. Les deux premiers sont assis face à face : leurs postures sont ouvertes et leurs mouvements sont amples, tandis que les comédiens du second duo se trouvent debout, se font dos, adoptent des postures fermées et exécutent de petits mouvements.

Pour que la réalisation d'un mouvement soit précise, non seulement des repères spatiaux, mais aussi temporels, sont nécessaires. Le contrepoint temporel suscite des tensions par le biais de variations affectant la durée, la vitesse, l'amorce, la conclusion et l'ordre des composantes gestuelles. Les changements de durée et de vitesse peuvent s'avérer progressifs, dégressifs ou brusques. L'amorce et la conclusion des partitions peuvent s'effectuer en synchronie, en décalage, en contretemps ou en anacrouse. L'ordre des gestes ou des actions peut être logique, illogique, inversé ou modifié.

Le contrepoint rythmique, quant à lui, fait apparaître des accents à des endroits divers, gère l'alternance des temps faibles et forts, varie le rythme et le tempo, ainsi que la périodicité d'apparition des composantes qui constituent les partitions. Les gestes peuvent être effectués en adoptant des rythmes différents : réguliers ou irréguliers, binaires ou ternaires, répétitifs ou changeants. L'accentuation, quant à elle, réalise un contraste soudain et de courte durée dans la vitesse, l'intensité ou l'ampleur du mouvement. Si les gestes qui composent les partitions sont accentués à leur amorce, de manière régulière et périodique, nous les nommerons temps forts, par opposition aux gestes non accentués (temps faibles).

Le contrepoint dynamique, pour sa part, crée une divergence entre les partitions gestuelles, en variant les éléments suivants : la force, le poids, la tension, l'intensité. L'intensité est l'énergie déployée par le corps pour exécuter les mouvements. La tension musculaire est définie, quant à elle, en fonction du degré de contraction, décontraction ou relâchement du corps. D'autre part, il existe deux types de force de résistance (pousser, tirer), et deux formes de soumission (être poussé ou tiré). Le poids, enfin, différencie un mouvement lourd d'un autre léger.

Le contrepoint cinétique se caractérise par la mise en opposition des partitions à travers les éléments suivants : le flux, le phrasé, le graphisme du mouvement. Le flux du mouvement, c'est la façon de relier les composantes d'une partition gestuelle et il est intimement lié à l'exécution particulière des gestes. Il peut être « libre » (c'est-à-dire, non entravé), ou « contrôlé » (entravé). Le phrasé est lié à l'ordre et à la « ponctuation » selon lesquels les différentes parties du corps entrent en action. Le mouvement peut être ponctué en recourant à des silences (arrêts), accents, respirations ; les gestes peuvent, quant à eux, être unis en *legato*, en *staccato*, en *retenuto* ou en anacrouse.

Dans le cadre de nos explorations, nous avons observé qu'il était possible d'engendrer l'effet de contrepoint non seulement par l'application des procédés du contrepoint sur la forme des partitions gestuelles (leur utilisation de l'espace, du temps, du rythme, de la dynamique, etc.), mais aussi de manière à affecter leur contexte, occasionnant ainsi des contrepoints à l'égard de leur signification. Par exemple, en établissant des relations thématiques entre deux situations distinctes, ou en modifiant l'âge, l'expérience passée ou le rôle des personnages, dans des situations identiques. Dans cet esprit, nous considérons comme contrepoint contextuel le fait que les partitions soient mises en tension à travers l'opposition de la thématique, de la situation et de la condition du personnage (leur statut, leur rôle et leur expérience passée). Nous parlerons plutôt de contrepoint dramaturgique lorsque ces tensions s'établissent à travers la variation ou l'opposition des personnages (de leurs caractéristiques, relations, objectifs et motivations), ou des actions faites par eux.

Le contrepoint relationnel, pour sa part, surviendra lorsque les partitions sont mises en contrepoint par la proximité des corps ou des regards des personnages. Le contrepoint stylistique opposera les partitions gestuelles en fonction de l'esthétique caractérisant le jeu des acteurs : les genres (la comédie versus la tragédie), les styles (le kathakali versus le jeu réaliste), les courants esthétiques (le constructivisme versus l'expressionisme), le caractère du mouvement (qui peut être aussi varié que les adjectifs correspondant à ses interprétations possibles : violent, sensuel, comique, dramatique, etc.).

2.3.3 Les procédés du contrepoint gestuel

Nous considérons les « procédés » du contrepoint comme les mécanismes qui nous permettent de mettre en tension, ou d'engendrer des corrélations entre les gestes, les personnages qui les exécutent, les actions qu'ils effectuent et les contextes où elles se déroulent ; ou encore, qui contribuent à établir des variations ou des ressemblances à l'égard de la structure ou de la forme des partitions gestuelles. Les procédés servant à mettre en contrepoint des partitions gestuelles identiques ont été baptisés « procédés de différenciation contrapuntique » ou « procédés du canon ». Leur fonction principale tient dans le fait d'établir des dissonances et variations entre les aspects susmentionnés²⁵. Parmi eux, nous comptons :

- 1) l'altérité (de composantes, d'actions, de thématiques, d'ordre dans la disposition des cellules) ;
- 2) l'inversion (de l'ordre des cellules, de la nature des actions, entre autres) ;
- 3) l'insertion (c'est-à-dire, l'ajout d'une parenthèse gestuelle, d'une pause, d'une cellule d'ornementation ; d'une répétition ou d'une variation de la cellule gestuelle originale ; ou la prolongation temporelle de la cellule précédente) ;
- 4) la suppression (coupure d'une partie de la partition gestuelle) ;
- 5) la substitution (remplacement d'une cellule gestuelle par une autre) ;
- 6) la métamorphose (transformation graduelle des cellules gestuelles d'une partition, de manière à en obtenir une nouvelle, complètement différente) ;
- 7) le contraste absolu (opposition ou variation nette entre les dimensions des partitions) ;
- 8) le contraste relatif (nuance en augmentation et / ou en diminution des dimensions des partitions) ;
- 9) l'anachronisme d'exécution (divergence de l'ordre à l'amorce, pendant le développement et / ou à la conclusion des cellules gestuelles) et ;
- 10) la discordance rythmique d'exécution des gestes (variation dans l'accentuation des cellules gestuelles, ou dans le nombre de temps d'exécution prévus pour les réaliser).

Quant à eux, les procédés servant à mettre en contrepoint des partitions gestuelles distinctes ont été nommés « procédés de corrélation contrapuntique ». Leur fonction vise à établir des rapports analogues entre les partitions, leurs composantes et leurs dimensions. Parmi eux, se trouvent :

- 1) la permutation (ou l'échange de cellules gestuelles) ;
- 2) l'emprunt (ou la citation d'actions, de mouvements, de thématiques) ;
- 3) la contamination (de rythme, de dynamique, d'actions) ;
- 4) l'imitation (des actions, de leur façonnement, de leur ordre de présentation) ;
- 5) la parité (partage de cellules gestuelles identiques) ;
- 6) la proximité (de thématiques, d'espaces, le recours au contact visuel) ;
- 7) la complémentarité (de certaines actions) ;
- 8) la suite (ou la continuité de l'action dans un contexte différent) ;
- 9) le synchronisme d'exécution (convergence à l'amorce, pendant le développement et / ou à la conclusion des cellules gestuelles), et ;
- 10) la correspondance rythmique de l'exécution des partitions gestuelles (similitude dans l'accentuation des cellules gestuelles, ou nombre de temps d'exécution identique pour les réaliser).

2.3.4 Les modes d'exécution du contrepoint gestuel

Nous avons baptisé « modes d'exécution » les procédés servant à juxtaposer des partitions gestuelles semblables ou différentes. Parmi eux, nous regroupons :

- 1) la coexistence des partitions se déroulant en même temps, et qui se présentent sous trois variantes :
 - a) en fusion (les partitions sont exécutées par un seul interprète) ;
 - b) en simultanéité ;
 - c) en décalage (avec ou sans exécution d'une partie libre).

- 2) la concomitance mentale des partitions se développant de manière consécutive. Ces procédés se présentent sous deux formes et, chacune, sous trois variantes possibles :
 - a) la succession (ou consécution), qui peut être :
 - suspendue (les partitions en contrepoint sont séparées par l'ajout d'une pause, ou d'une autre séquence) ;
 - enchaînée (les partitions se suivent l'une après l'autre, sans aucune interruption) ;
 - croisée (comme dans la strette musicale, où la fin de l'une des partitions et le début de l'autre s'exécutent simultanément) ;

 - b) la fragmentation (ou alternance), qui implique le « découpage » des partitions et la présentation en alternance de leurs « fragments ». Celle-ci possède aussi trois variantes qui, à une échelle inférieure, affichent les mêmes caractéristiques que celles de la succession. Il s'agit de la fragmentation :
 - interrompue (les fragments sont séparés par l'ajout d'une pause, ou d'un fragment disparate) ;
 - continue (ils se suivent, sans interruption) ;
 - entrelacée (la fin de chacun s'exécute simultanément avec le début du suivant).

2.3.5 Les étapes d'application sur le geste des procédés contrapuntiques

Voici les étapes que nous avons suivies pour mettre en contrepoint deux partitions gestuelles préexistantes :

- 1) Bâtir une ou deux partitions gestuelles ;
- 2) observer les partitions gestuelles et leurs caractéristiques fondamentales, en ce qui a trait à :
 - a. leur composition propre (structure : ordre, amorce et mode d'exécution ; forme : dimensions prédominantes, proportions, modalités ; nature des composantes) ;
 - b. leur discours spécifique (récit, personnages, actions, situations, contexte) ;
 - c. leur « dialogue », s'il en surgit un entre elles, sous l'effet de leur juxtaposition (corrélations, oppositions, variations, incidences) ;
- 3) identifier quel aspect nous voulons modifier ou accentuer : dramaturgique, esthétique ou sémantique ;
- 4) identifier l'aspect des partitions gestuelles, ou de leur juxtaposition qui, en étant modifié, pourrait contribuer à mettre en évidence l'effet désiré : forme (nature), modalité (proportions), structure (ordre, disposition, amorce, rythme), ou mode d'exécution (simultanéité, consécution, fragmentation) ;
- 5) choisir les dimensions des partitions gestuelles à modifier. Par exemple : corporelle (s'agit-il de l'emploi des parties du corps ou de possibilités motrices ?) ; spatiale (s'agit-il de l'amplitude du mouvement ou de la disposition du corps dans l'espace ?) ; temporelle (est-il question de la vitesse du mouvement ou de l'amorce de l'action ?) ; rythmique (altérerons-nous l'accentuation de la gestuelle ?) ; cinétique (modifions-nous l'enchaînement des gestes ?) ; dynamique (affecterons-nous le degré d'intensité ?) ; relationnelle (les

personnages se touchent-ils, se regardent-ils ou non ?) ; contextuelle (s'agit-il du lieu où se déroule l'action ou de la condition sociale du personnage ?) ; dramaturgique (changerons-nous de type de personnage ou d'action effectuée ?) ; stylistique (les gestes exécutés adoptent-ils les caractères spécifiques à une esthétique en particulier ?) ;

- 6) subdiviser les partitions gestuelles et choisir la composante (geste, démarche, posture), ou la série de composantes (segment, séquence, partition, extrait), sur laquelle seront appliqués les procédés de différenciation ou de corrélation envisagés ;
- 7) choisir le type de procédé à appliquer, soit pour établir des liens et ressemblances entre des partitions distinctes, soit pour les rendre plus autonomes et différencier celles qui se révèlent identiques ou trop semblables ;
- 8) choisir l'amorce, la durée d'application des procédés, le développement recherché pour la gestuelle, ainsi que le moment correspondant à la fin de leur application ;
- 9) mettre à l'épreuve : donner les consignes aux interprètes qui exécuteront les partitions gestuelles, au meilleur de leur connaissance et de leurs capacités ;
- 10) Accentuer, changer, modifier nos choix et préciser nos consignes, suite à une ou plusieurs mises à l'épreuve, afin d'atteindre les effets désirés.

Nous avons suivi cette démarche et employé cette classification du contrepoint gestuel pour concevoir, créer, façonner et mettre en relation les partitions gestuelles de notre essai scénique *Fuite contre fuite*, tel que le chapitre suivant en offrira plusieurs exemples.

CHAPITRE III

INCIDENCES DU CONTREPOINT GESTUEL DANS LA CRÉATION DU DISCOURS SCÉNIQUE DE *FUITE CONTRE FUIITE*

Au fil du présent chapitre, nous nous pencherons sur l'application et les incidences du contrepoint gestuel sur la composition de notre essai scénique. Dans un premier temps, nous mettrons en contexte le processus de création adopté, puis décrirons les choix dramaturgiques et méthodologiques qui ont orienté la composition gestuelle de notre spectacle *Fuite contre fuite*. Dans un second temps, nous décrirons et analyserons tableau par tableau les contrepoints gestuels que nous avons appliqués.

Nous entendons montrer que les contrepoints gestuels employés ont agi comme des principes aidant à déterminer la structure (ordre, amorce, rythme) et la forme (nature, proportions, modalités) des mouvements et des gestes, en créant des corrélations conflictuelles entre les actions représentées, mais aussi entre la gestuelle et le texte diffusé sous forme de narration. Nous décrirons aussi comment les contrepoints gestuels ont permis d'établir consciemment des liens de nature contrapuntique entre les séquences gestuelles à mettre en tension, contribuant ainsi à la construction et au façonnement du discours scénique, influençant alors sa forme aussi bien que sa signification, voire, favorisant une sorte de dialogue entre les séquences d'actions mises en contrepoint.

3.1 La création de *Fuite contre fuite*

L'objectif principal, en développant notre création *Fuite contre fuite*, était de mettre à l'épreuve notre approche contrapuntique, et d'examiner comment le contrepoint gestuel aura exercé un impact sur la composition et le sens du discours élaboré en tenant compte de nos visées théâtrales, idéologiques et esthétiques propres. À cette fin, nous nous sommes servie de certains procédés contrapuntiques¹ pour développer, organiser et modeler la gestuelle des interprètes, qui s'inspirait d'un texte non théâtral.

3.1.1 Contexte général de la création

L'essai scénique *Fuite contre fuite* fut présenté les 17, 18 et 19 novembre 2009, dans la salle Claude-Gauvreau de l'École supérieure de théâtre (ÉST) de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). La majorité des interprètes et des conceptrices étaient des étudiantes ou des finissantes du baccalauréat en art dramatique de l'ÉST (profils scénographie, enseignement et études théâtrales). En créant ce spectacle nous avons essayé de répondre aux exigences de notre recherche, mais aussi à nos aspirations esthétiques personnelles de metteur en scène. Ainsi, tout en essayant d'explorer de nouvelles avenues pour la composition gestuelle et tentant de tirer le meilleur de la créativité de chaque créatrice-collaboratrice pour construire notre discours scénique, nous avons dû adapter certains de nos choix aux ressources matérielles disponibles, aux contraintes techniques, de temps et autres limites relatives à ce type de projet.

3.1.2 Choix thématiques

« La fuite » est le thème central qui, dès le début, a guidé bon nombre de nos choix sur les plans dramaturgique et esthétique. Il nous a fourni une ligne directrice tout au long de notre processus de création. Le titre *Fuite contre fuite*, quant à lui, fait référence aux origines musicales de la notion de contrepoint, forgé d'après l'expression latine *punctum contra punctus*, c'est-à-dire : point contre point, note contre note. Par analogie avec notre objet d'étude, nous y remplaçons la « note » musicale, par une action (la fuite), qui peut, elle, être représentée par des gestes. D'autre part, le choix de notre thème fait aussi référence à la « fugue », qui demeure le type de composition musicale par excellence, parmi celles faisant usage de la technique d'écriture contrapuntique. D'ailleurs, celle-ci tire son nom du terme latin *fuga*, c'est-à-dire : la fuite. C'est ainsi que l'idée de fuite s'est imposée comme point de départ, déclencheur initial de notre processus créatif.²

3.1.3 Le texte : fondement idéologique de la mise en scène

Puisqu'il est dans la nature humaine de fuir une situation de danger, nous nous demandions d'où provenait cette réaction. Quels sont les endroits, les individus, les situations ou les peurs que nous fuyons ? Quels sont les périls qui nous guettent constamment ? Quand et pourquoi arrêtons-nous de fuir ? C'est en quête de réponses à ces questionnements que nous avons repéré *Éloge de la fuite*, l'un des ouvrages du chercheur³ français Henri Laborit. L'auteur y pratique une éloquente dissection de la conduite humaine dont les différentes facettes sont passées au bistouri de la biologie comportementale. Plusieurs aspects de l'existence, que nous idéalisons parfois, prennent alors une dimension bien pragmatique. Selon l'auteur, nos valeurs, nos convictions, nos désirs personnels, notre libre arbitre, les rapports que nous entretenons avec les autres et tout ce qui nous entoure, mais aussi notre propre personnalité, sont régis par notre système nerveux, lequel est sujet à une déformation socioculturelle. Nous répondons aussi à des motivations inconscientes, déterminées par le contact avec les autres, par l'organisation sociale qui nous encadre et par l'apprentissage que nous faisons, au cours de notre vie, du fonctionnement d'une hiérarchie de dominance.

« L'être humain, s'il est unique, est aussi le point convergent de tant de facteurs entrelacés que comme dans un nœud de vipères, il n'y a plus d'espace libre pour y placer un choix » (Laborit, 1976, p. 7). La théorie de Henri Laborit sur le comportement humain nous a paru si révélatrice que nous avons résolu de nous en servir, entre autres, comme déclencheur thématique de nos improvisations gestuelles et comme base pour élaborer notre proposition de mise en scène.

3.1.4 La dramaturgie gestuelle

Notre choix a été de développer un essai scénique possédant certaines caractéristiques du théâtre contemporain⁴. Ainsi, *Fuite contre fuite* a notamment pris la forme d'un spectacle à tableaux. Adopter ce genre de structure nous permettait, d'une part, de répondre aux besoins de notre recherche : nous pourrions, par exemple, appliquer le contrepoint gestuel à l'une des échelles les plus vastes (entre les extraits contrapuntiques qui constituent les différents tableaux), en créant des corrélations de variation, d'opposition ou de ressemblance entre les actions et les gestes qui les composent. D'autre part, cette subdivision semblait propice à traduire nos propositions dramaturgiques et esthétiques, qui visaient la représentation d'étapes marquantes de l'évolution de la microsociété fictive créée, et non celle d'un individu en particulier.

En adoptant la vision de Laborit, nous avons donc conçu un canevas qui allait nous permettre de développer un récit où, à différentes échelles et de manières très diverses, des individus tentent de se dominer les uns les autres, croyant ainsi pouvoir échapper à l'angoisse de la mort et, peut-être, accéder au bonheur. Le désir, la recherche du plaisir, la peur, la fuite, la résistance, l'inhibition, la domination font partie de la nature humaine et ne sont pas uniques à un seul personnage. Le fait de partager les actions et d'échanger les rôles entre les êtres évoluant sur scène éliminait la possibilité de percevoir la trame narrative comme unidirectionnelle. Nous voulions ainsi nous écarter d'une dramaturgie « monodique », très courante en théâtre, qui propose une histoire linéaire, se développant dans un monde réaliste. Il interdisait aussi qu'un seul personnage soit considéré comme le protagoniste auquel on

s'identifie, les autres devenant ses antagonistes. Le conflit central développé, dominer ou se libérer de la domination, était partagé par toutes les interprètes. Par analogie avec la musique, nous avons considéré chaque corps sur scène comme une voix, chaque mouvement, comme une note. Comme dans la fugue musicale⁵, chaque interprète (chaque voix) exposait le thème (le sujet), s'opposait à lui (réponse), exposait une nouvelle série d'actions (contre-sujet). Nous voulions ainsi offrir au spectateur un discours où il est possible d'avoir une perception individuelle de chaque partition gestuelle ou de chaque individu, tout autant que de la totalité conflictuelle qu'ils forment ensemble.

3.1.5 Proposition de mise en scène : choix esthétiques

À la lumière de cette vision de l'être humain, nous nous sommes surtout intéressée à la fuite comme mécanisme de survie, face aux punitions sociales et aux forces de domination qui empêchent l'individu de réaliser son principe du plaisir⁶ et de vivre harmonieusement avec ses semblables. Dans cet esprit, nous voulions que la théorie du scientifique soit mise en évidence, qu'elle accompagne les partitions gestuelles, offrant ainsi un cadre qui mette en contexte les actions retenues. Nous avons donc réalisé un collage à partir d'extraits de l'essai *Éloge de la fuite* et de certains passages du scénario de Jean Gruault, *Mon oncle d'Amérique*⁷ (1980), qui traduisent bien l'essence de la pensée du chercheur français, lequel a d'ailleurs collaboré à cette production cinématographique.

Puisque le texte compte parmi les éléments auditifs du discours scénique, nous préférons qu'il soit perçu comme indépendant du corps des interprètes, afin que le spectateur se concentre sur leur gestuelle et non sur leurs voix⁸. À cette fin, nous avons choisi de faire entendre le texte par une voix masculine préenregistrée⁹ (donc, celle d'un homme que nous ne verrons jamais), pour mettre cette présence invisible en contrepoint¹⁰, d'une certaine manière, avec la gestuelle d'une multitude de corps féminins qui évoluent sur scène¹¹. Afin de traduire une impression d'objectivité scientifique, nous avons volontairement adopté un style de narration plutôt neutre et non dramatique, à l'image de celle qui accompagne généralement les documentaires, s'opposant à la théâtralité affichée de la gestuelle.

Une autre opposition que nous avons voulu faire ressortir, en recourant uniquement à des actrices pour produire les effets contrapuntiques recherchés, c'est le constat que le mot « femme » est absorbé par l'emploi que Laborit fait du terme « Homme », utilisé pour référer à l'« humanité »¹². Ainsi, une sorte de contraste émane de la distribution de *Fuite contre fuite* : cette fois, c'est le corps féminin qui est mis de l'avant pour représenter l'entité humaine, donc l'homme y compris. D'autre part, combiner des corps féminins et masculins, qui se dominent les uns les autres, aurait vite évoqué une sorte de « guerre de sexes », sujet que nous ne désirions pas aborder. Nous voulions plutôt que les actions et relations entre personnages soient considérées dans leur aspect général, pour qu'elles soient transposables à tout type de conflit humain, qu'il se situe dans l'interaction avec autrui (un individu contre un autre ou contre sa société), ou qu'il relève de l'intériorité (l'individu lutte contre lui-même, contre ses désirs, ses peurs).

Par ailleurs, nous avons choisi de travailler avec un groupe constitué de dix comédiennes¹³, pour profiter de la diversité de possibilités que cela offrait, mais aussi pour étudier les effets associés à la variation du nombre d'interprètes exécutant simultanément des partitions gestuelles en contrepoint. Nous avons d'ailleurs vite constaté que varier la quantité d'acteurs s'avère une donnée importante à considérer pour faire ressortir l'effet de contrepoint. De fait, lorsque les interprètes se voient répartis en deux groupes, notre attention se portera sur celui composé par davantage d'individus, ce qui pourrait faire perdre aux partitions gestuelles en contrepoint leur « valeur d'équivalence ». Pour éviter ce genre de déséquilibre, nous avons dû compenser, entre autres, en tablant sur l'emplacement dans l'espace, la position et l'orientation du corps, ainsi que le nombre et le type de gestes¹⁴. Enfin, nous nous sommes servies d'autres moyens scéniques qui exercent une influence sur la perception de la gestuelle : 1) l'intensité d'éclairage ; 2) la couleur du costume¹⁵.

Les partitions gestuelles de *Fuite contre fuite* étaient composées de gestes, attitudes et démarches inspirées :

- a) de l'évolution : celle de la vie sur terre, celle du cerveau ;
- b) des mécanismes de survie : la fuite, la lutte et l'inhibition ;
- c) des rapports de l'individu avec la société, avec l'autre, avec soi : le principe du plaisir, le principe de réalité¹⁶, la domination.

Les partitions gestuelles accompagnant le texte concrétisent des déplacements figuratifs ou sont composées de gestes abstraits (spasmes, torsions des membres, mouvements saccadés, positions emblématiques, etc.). Le premier tableau de notre création dépeint métaphoriquement l'apparition successive des niveaux du cerveau (hypothalamique ou reptilien, limbique ou affectif, cortical ou associatif), celui-ci s'étant complexifié au fil de l'histoire de l'humanité.

Les mécanismes de survie sont aussi exposés de manière schématique dans ce premier tableau. Toutefois, des textes décrivant des expériences de laboratoire réalisées sur des rats accompagnent les tableaux gestuels 2, 3 et 4 et expliquent ces comportements de manière plus détaillée. Puisque la gestuelle et le texte portaient sur les mêmes propos (le fonctionnement du cerveau, les mécanismes de survie, la domination, la mort, la prise de conscience), nous les avons mis en contrepoint en ayant soin de ne pas toujours faire coïncider le thème abordé par ces deux discours (puisque'ils sont analogues, nous pourrions dire que nous avons ainsi engendré un canon scénique). Par exemple, lorsque le texte parlait de la réaction de fuite, nous montrions une gestuelle typiquement associée à la lutte ; lorsqu'il traitait d'inhibition, nous montrions la fuite motrice ; lorsque la narration abordait le thème de la lutte, nous avons créé une gestuelle inspirée de mouvements caractéristiques de l'inhibition.

Finalement, comme le prétend Laborit, sans les rapports que nous entretenons avec les autres membres de notre espèce, nous n'aurions pas pu façonner la structure de notre cerveau et ainsi développer notre humanité. Nous avons représenté ce fait à travers les différentes

formes d'interaction et de dominance établies entre les personnages. La transformation ensuite observée chez ces individus reflétait l'évolution de la microsociété et ses effets sur chacun. L'organisation sociale pouvait ainsi agir comme source de contrepoints dramaturgiques : au moment de comparer les réactions, les objectifs et l'évolution des personnages en quête de domination, nous pourrions voir leurs ressemblances, leurs variations et leurs oppositions. Il serait aussi possible d'observer comment leur association simultanée, ou en alternance, engendre leur société : une macrocomposition les poussant à agir de manière distincte. Ainsi, étant témoins de l'évolution des personnages qui, jusqu'au moment où ils prennent conscience d'eux-mêmes et décident de changer, obéissent aux pulsions qui les habitent, cherchent à se dominer les uns les autres pour satisfaire leurs désirs, surmonter leurs peurs, échapper à la société qui s'impose ou à la mort qui les guette, nous sommes également spectateurs d'une potentielle évolution des attitudes humaines.

C'est ainsi que les premières oppositions entre discours ont commencé à se révéler et ont permis à d'autres contrastes d'apparaître, notamment entre le scientifique et l'artistique, l'auditif et le visuel, le conceptuel et le corporel, le masculin et le féminin, l'absence et la présence, le singulier et le pluriel, la société et l'individu, la nature et le social, le cartésien et l'émotif, la vie et la mort. Ces dichotomies nous auront fourni, peu à peu, les bases idéologiques pour la construction d'une composition scénique contrapuntique.

3.1.6 Les éléments scéniques : repères spatiaux et temporels

Bien que le processus de création et de composition des partitions gestuelles mises en contrepoint demeure la composante fondamentale de notre essai scénique : le décor, les costumes, les éclairages, la musique et le texte (aspects secondaires de notre recherche-crédation) ont souvent servi de source d'inspiration pour concevoir certains gestes. En d'autres cas, ces éléments du discours scénique sont venus encadrer et / ou accentuer l'effet de contrepoint, en plus de contribuer à la concrétisation de notre proposition de mise en scène¹⁷.

La scénographie proposée¹⁸ consistait en une toile qui rappelle un ciel étoilé, devant laquelle se trouvent des praticables peints en noir et dont la disposition peut rappeler un quai. À l'aide d'éclairages qui permettent de donner une illusion optique de profondeur, nous cherchions à submerger l'observateur dans l'immensité du macrocosme ainsi représenté. Celui-ci engendrait un contrepoint scénique mental avec les discours textuel et gestuel qui, eux, portaient sur le microcosme du système nerveux. Au début, des points brillants surgissent lentement du néant, comme des étoiles dans le ciel nocturne. Ils deviennent tantôt plus, tantôt moins intenses au fur et à mesure que les partitions gestuelles évoluent et complexifient leurs relations.

La musique fait son apparition après la voix dans notre discours scénique, et sa présence marquée se fera sentir tout le long du spectacle. Ce sera d'ailleurs le dernier élément à se dissiper, à la toute fin de la représentation. Nos choix musicaux¹⁹ comptent, en plus du texte, parmi les éléments qui ont agi comme d'importantes sources d'inspiration pour la création des gestes composant nos partitions. Nous avons choisi des mélodies qui reflétaient bien le tempo que nous cherchions à donner à la gestuelle et dont le dessin mélodique permettait une sorte de dialogue entre la musique et le collage de textes proposé (l'autre dimension prépondérante du discours auditif).

Si l'espace où se déroulaient les partitions gestuelles a été délimité par notre scénographie, le temps, lui, l'a été par le montage musical. En effet, celui-ci nous a permis de fixer la structure temporelle de la composition gestuelle, dont la division en extraits contrapuntiques était, en quelque sorte, régie par la durée des mélodies. Nous avons étudié minutieusement les possibilités d'interaction entre musique, texte et geste. Pour chaque passage musical, nous avons évalué la durée et l'intensité, identifié l'amorce, le nombre de mesures et de temps forts, le tempo, les rythmes récurrents, le caractère et, parfois, l'instrument prédominant. Les mélodies employées devaient permettre que le texte soit entendu sans trop de difficulté. D'autre part, nous cherchions à ce qu'elles soutiennent bien le discours de la gestuelle et appuient l'émotivité et la sensorialité de l'atmosphère dans laquelle nous voulions plonger le spectateur. Les pièces instrumentales utilisées offraient ainsi un

discours musical presque « dramaturgique », de par leurs variations d'intensité, l'évolution des motifs et des dessins mélodiques, voire par l'aspect cathartique de leur développement.

3.1.7 Le processus de création : répétitions contrapuntiques

Avant d'amorcer les rencontres d'exploration qui nous mèneraient à découvrir les actions et à élaborer la gestuelle de *Fuite contre fuite*, nous avons préalablement extrait du collage de textes réalisé²⁰, des mots qui constituent le noyau de notre proposition de mise en scène. Nous avons principalement sélectionné ceux qui nous semblaient s'opposer dans leur signification, y voyant des façons de stimuler l'émergence de possibles contrepoints contextuels ou dramaturgiques, lorsque nous assemblerions des actions dont les thématiques s'avèrent dissonantes, voire parfois contraires. Les principaux termes retenus étaient les suivants : l'inconscient, le cerveau, le système nerveux, le désir, la gratification, le narcissisme, la domination, les punitions, la fuite, la lutte, l'inhibition, l'angoisse, les perturbations, la mort, la société, la conscience.

Notre intention était de donner une forme concrète à ces mots à travers la gestuelle, pour dépeindre l'orientation idéologique proposée. Nous avons donc effectué des improvisations, de façon à transformer ces thèmes en actions, en situations ou en gestes. Après avoir forgé une partition gestuelle (à partir de l'assemblage des propositions de cellules et de segments gestuels retenues), nous envisagions soit de la mettre en contrepoint avec une autre qui lui était semblable (créant ainsi un canon²¹), soit avec une qui s'en distinguait sensiblement. Ces premiers assemblages nous ont aidée à déterminer le type de procédés contrapuntiques que nous pouvions maintenant employer pour façonner et modifier ces partitions, afin de les associer ou de les mettre en opposition. Nous déterminions alors, également, le nombre d'interprètes qui les exécuteraient et, selon la complexité de la partition et son degré d'achèvement (maîtrise corporelle, façonnement approprié des dimensions gestuelles, etc.), nous choissions l'une des partitions comme le *cantus firmus*²². Nous réalisons les modifications nécessaires aux dimensions de nos partitions gestuelles, selon ce qui nous semblait adéquat pour engendrer l'atmosphère et les effets propres à mettre en

valeur le propos relatif à la situation en développement. Par exemple, lors de l'exécution du deuxième extrait contrapuntique du tableau 2 (2.2 : « La domination ») nous avons changé l'ordre des cellules gestuelles, ralenti la vitesse et modifié le rythme, le phrasé et le flux d'un des cinq duos exécutant des partitions simultanées, entraînant ainsi une rupture rythmique entre celui-ci et les quatre autres. Même si les cinq partitions gestuelles étaient composées de cellules gestuelles semblables, les modifications effectuées sur les dimensions rythmiques, temporelles et cinétiques de la partition de ce duo donnaient l'impression d'assister à des actions qui s'opposaient à celles des autres duos.

Les extraits contrapuntiques ainsi développés étaient composés de partitions gestuelles tantôt concrètes et reconnaissables (actions de domination), tantôt plus abstraites ou métaphoriques (dévoilant des douleurs physiques, des pulsions nerveuses, des désirs ou des peurs issues de l'inconscient). Les séquences contrapuntiques élaborées ont été disposées en simultanéité ou en succession et liées par l'établissement de corrélations d'opposition, de variation ou de ressemblance entre structures (ordre, amorce, rythme, articulation), entre formes (proportions, modalités) et entre natures respectives des gestes qui les composaient. Cette approche a permis de créer un enchevêtrement de gestes qui parfois s'opposent, parfois s'imitent ou se métamorphosent et se présentent ainsi comme une analogie des lignes mélodiques en contrepoint. Le regard du spectateur est alors plongé au sein d'un discours scénique évolutif, où la perception individuelle de chaque partition gestuelle n'est pas privilégiée, mais plutôt la totalité qu'elles forment : une sorte de « polyphonie gestuelle ».

Nous possédons désormais une vision globale du processus de création adopté. Nous avons exposé les procédés contrapuntiques dont nous nous sommes servie pour bâtir la gestuelle et avons spécifié comment et pourquoi nous avons opté pour certains choix dramaturgiques, esthétiques et méthodologiques. Nous avons aussi décrit quelle fut l'orientation idéologique recherchée par le discours scénique de *Fuite contre fuite*. Analysons maintenant, de manière plus détaillée, comment se manifeste le contrepoint à différentes échelles de la composition gestuelle de notre création. Étudions de quelle manière il y organise, façonne, met en opposition ou en relation les gestes, les partitions et les extraits

contrapuntiques, afin d'orienter, de matérialiser ou d'accentuer le sens et la forme du discours scénique.

3.2 Incidences du contrepoint gestuel sur le discours scénique de *Fuite contre fuite*

En accord avec notre proposition de mise en scène²³, nous avons présenté, au fil d'un spectacle composé de six tableaux, l'évolution que connaît une petite communauté. Cette microsociété, nous la voyons se transformer, depuis son apparition, jusqu'à l'acquisition d'un degré de conscience suffisant pour que ses membres se libèrent de la hiérarchie de domination. Chaque tableau comprend un ou deux extraits contrapuntiques. Ces derniers sont composés de deux partitions gestuelles ou plus (semblables ou distinctes). Nous verrons dans les sections qui suivent que la gestuelle développée dans ces tableaux s'inspire des thèmes abordés dans les théories de Henri Laborit.

Nous analyserons ici, à l'aide du vocabulaire développé dans le chapitre précédent, comment l'application et les effets associés au contrepoint gestuel nous ont aidés à donner forme et sens au discours scénique. Nous observerons aussi de quelle manière le contrepoint gestuel s'est manifesté à différentes échelles de la composition (entre cellules gestuelles, séquences, partitions et extraits). Puisque la création de *Fuite contre fuite* se voulait un essai scénique exploratoire, nous avons essayé de varier, dans chaque tableau, les formes prises par les contrepoints s'y présentant, mais aussi de comprendre les conditions (le nombre de partitions entrant en contrepoint, ainsi que le nombre d'interprètes les exécutant), devant être réunies pour que l'effet recherché soit atteint. Nous avons également tenté d'inclure des exemples divers portant sur des contrepoints apparus entre partitions :

- 1) simultanées (tableaux 1, 2, 3 et 4)
- 2) successives (tableau 5)
- 3) fragmentées (tableau 6)
- 4) semblables (tableaux 2, 3)
- 5) différentes (tableaux 1, 2, 4, 5 et 6)

- 6) amorcées en décalage (comme dans l'extrait contrapuntique 1.1.1)
- 7) amorcées en synchronie (comme dans l'extrait contrapuntique 1.1.2)

Par ailleurs, soulignons que les cellules gestuelles des premier et deuxième tableaux sont par la suite reprises comme *cantus firmus* pour la création de certaines partitions des extraits contrapuntiques qui composent les tableaux 3, 4, 5 et 6. Dans cet esprit, nous avons accordé un nom et / ou un numéro à certaines d'entre elles, pour faciliter leur identification. Ainsi, par exemple, la partition gestuelle 4.1.3²⁴, qui reprend dans un contexte nouveau des cellules gestuelles issues du tableau 1, sera appelée : « La mort de la liberté ». En certains cas, notre souvenir des séquences antérieures nous fera percevoir des similitudes entre les gestes répétés, ou repris avec des variantes de leur version originale (présentée dans les tableaux 1 et 2). Toutefois, puisque leur cadre d'apparition sera maintenant différent, il leur sera conféré un sens distinct et nous les verrons connaître une évolution différente (par exemple : les sursauts des interprètes, qui dans le tableau 1 ne semblent être que des pulsions physiologiques, deviennent aux tableaux 3 et 6 des réactions à des punitions). Par contre, en d'autres cas, il s'avèrera difficile de déceler l'origine réelle des cellules gestuelles qui se voient reprises avec des variantes majeures, donnant alors l'impression d'assister à une toute nouvelle cellule gestuelle. Pourtant, une large part d'entre elles sont effectivement dérivées de celles présentées aux tableaux 1 et 2.

Nous recommandons ici de se référer à l'enregistrement vidéo accompagnant ce mémoire. Pour situer plus facilement le lecteur, l'appendice A offre le chronométrage des partitions gestuelles et des extraits contrapuntiques constitutifs de *Fuite contre fuite*. Il peut être avantageux de visionner chaque tableau avant de lire l'analyse qui y correspond dans ce chapitre.

3.2.1 Tableau 1 : Formation d'une société

L'objectif du premier tableau était de montrer, de manière métaphorique, la naissance d'une microsociété et de représenter comment le système nerveux des individus qui la composent prend forme. Nous voulions que ce tableau offre une sorte d'introduction à l'atmosphère que nous allions développer dans *Fuite contre fuite*. Pour cette raison, nous nous sommes inspirée de la structure contrapuntique générale envisagée pour notre essai scénique afin de construire celle correspondant aux deux extraits contrapuntiques qui composent cette première subdivision du spectacle : 1.1 « Le cerveau » et 1.2 « L'évolution ». Partant de cette idée, nous désirions montrer d'abord, dans le premier extrait, la complexification progressive du cerveau humain, celle-là même qui permet une organisation toujours plus complexe de l'action (la fuite, la lutte, puis l'inhibition), telle que représentée dans les tableaux subséquents.



Figure 3.1 Extrait contrapuntique 1.1 « Le cerveau ».

Dans l'extrait 1.1 « Le cerveau », le narrateur expose le comportement humain tel que dépeint par Laborit. Il affirme que la fonction principale de notre système nerveux est de maintenir l'organisme en vie, que l'action s'organise à trois différents niveaux : 1) le cerveau hypothalamique ou reptilien, responsable de transmettre les pulsions qui poussent l'organisme à satisfaire ses besoins fondamentaux, 2) le cerveau limbique ou de l'affectivité, centre de la mémoire et de l'apprentissage, enfin, 3) le cerveau cortical ou de l'associativité, siège du raisonnement et de l'imaginaire. La voix du scientifique fait aussi mention des comportements de survie commandés par le cerveau : la consommation, la recherche du plaisir et la répétition de la gratification. Il précise aussi que la fuite, la lutte et l'inhibition constituent de possibles réactions face aux punitions. Ainsi, d'une part, le texte qui accompagne la première partie de ce tableau présente les niveaux d'organisation de la pensée et de l'action, du plus simple au plus complexe, selon l'évolution qu'a connue le cerveau humain²⁵. Nous avons donc transposé cette diversification graduelle des possibilités de l'esprit, se réalisant par stades, dans les parcours propres à nos partitions gestuelles qui, analogiquement, allaient eux aussi en se complexifiant. Si nous analysons le tracé des quatre premières partitions de l'extrait contrapuntique 1.1 : « Le cerveau », nous observerons, sous les traits d'un contrepoint spatial, une gradation dans le caractère plus ou moins vaste de la superficie occupée, mais aussi à l'égard de la complexité de la gestuelle. De fait, la première partition se déroule sur place ; les interprètes de la deuxième partition, elles, font de petits pas latéraux ; dans la troisième partition, les personnages entrent en scène en file indienne et se déplacent en suivant deux tracés linéaires ; finalement, les personnages qui exécutent la quatrième partition parcourent la scène de manière encore plus étendue, épousant un tracé en forme de huit.

Ici, chaque partition gestuelle semble accompagner une partie de l'exposé, nous permettant ainsi d'associer aisément à ces différentes fonctions du cerveau les séquences gestuelles interprétées. Ce premier tableau est donc composé comme une sorte de fugue : différentes partitions s'y amorcent en décalage. L'effet de contrepoint gestuel qui apparaît entre elles prend alors forme d'une manière presque naturelle, parce que les partitions le composant s'avèrent suffisamment distinctes (par le type de gestes et le flux qui caractérise les mouvements), pour produire des oppositions nettes. En contrepartie, leur thématique

intrinsèquement semblable (les fonctions du cerveau), leur simultanéité et la correspondance d'amorce entre certains gestes, permettaient également de percevoir ces partitions gestuelles comme faisant partie d'une seule et même composition, plus vaste.

Avec l'intention de préparer l'esprit du spectateur à considérer les actions et les gestes des interprètes comme des représentations mentales (pulsions, idées, rêves, émotions, désirs, peurs), qui peuvent appartenir à un individu comme à un groupe, nous avons associé certaines cellules gestuelles à des mots-clés précis, parmi ceux énoncés par le narrateur, établissant ainsi une correspondance dans leur signification. Par exemple : 1) lorsqu'est mentionnée l'expression « système nerveux » : un personnage, vu de dos, fait glisser ses mains le long de sa colonne vertébrale ; 2) quand le narrateur mentionne « le cerveau » : certains personnages bougent leur tête ou y portent leurs mains ; 3) lorsqu'il est question de « pulsions » : les personnages sautent et/ou sursautent, comme sous l'effet de signaux violents ponctuellement émis par leur système nerveux. Toutefois, pour éviter l'émergence d'une redondance trop marquée entre les discours gestuel et textuel, au sein de ce tableau, nous avons fait usage d'un procédé contrapuntique de permutation pour altérer l'ordre de présentation de deux des partitions. Ainsi, lorsque le narrateur fait référence au cerveau reptilien (élémentaire et pulsionnel), trois nouveaux personnages font leur apparition sur scène et se placent debout dans une position semblable à celle du *Penseur* de Rodin, puis, elles exécutent la partition 1.1.2 : « La pensée », inspirée du texte qui décrit plutôt les fonctions du cerveau associatif (rationnel). Plus tard, lorsque le narrateur fait mention du cerveau associatif, de nouveau, deux personnages entrent en scène mais, cette fois, c'est en rampant comme des reptiles. Ils développent alors la partition 1.1.4 : « L'irruption de pulsions », basée sur le texte expliquant la nature du cerveau reptilien (impulsif), créant ainsi une opposition nette entre ce qui est dit et la gestuelle adoptée par certaines interprètes. Ce genre d'échanges thématiques rappelle bien le contrepoint musical renversable, que nous avons rebaptisé procédé contrapuntique de permutation. Ici, puisqu'il s'agit de deux discours différents (l'un textuel, l'autre gestuel), au sein du même spectacle, nous pourrions considérer que l'effet entraîné par cette opposition donne forme à un contrepoint scénique, plutôt que gestuel, même si ce dernier se présente aussi entre les partitions gestuelles impliquées dans la

production de cet effet. Révisons maintenant, partition par partition, le déroulement du premier tableau.



Figure 3.2 Partition gestuelle 1.1.1 : « Le système nerveux central ».

3.2.1.1 Analyse des partitions et contrepoints du tableau 1

Les premières phrases du texte sont prononcées, la musique s’amorce ensuite et la toile de fond s’illumine, puis débute la partition gestuelle 1.1.1 : « Le système nerveux central ». Effectuée par une seule interprète²⁶ (placée au bout des praticables disposés en forme de quai), cette partition est composée d’une séquence originale et d’une séquence dont les cellules sont en fait des variantes de partitions gestuelles conséquentes (1.1.2, 1.1.3 et 1.1.4), qui leur ont servi de modèle constituant leur *cantus firmus* dans notre processus de création. Alors, « Le système nerveux central » devient une sorte de partition de synthèse²⁷, œuvrant comme une charnière propre à unir celles n’entretenant aucune similitude dans la nature des gestes, mais qui se déroulent néanmoins simultanément à celle-ci, une fois amorcées. Ces partitions demeurent toutefois en contrepoint, vu les différences de composition que les gestes semblables y entretiennent. Par exemple, l’interprète qui reprend, sans se déplacer, une

seule posture gestuelle emblématique issue de chacune des trois partitions conséquentes qui se déroulent en parallèle (mais qu'elle fera évoluer différemment), engendre ainsi tantôt des contrepoints temporels, tantôt des contrepoints corporels.

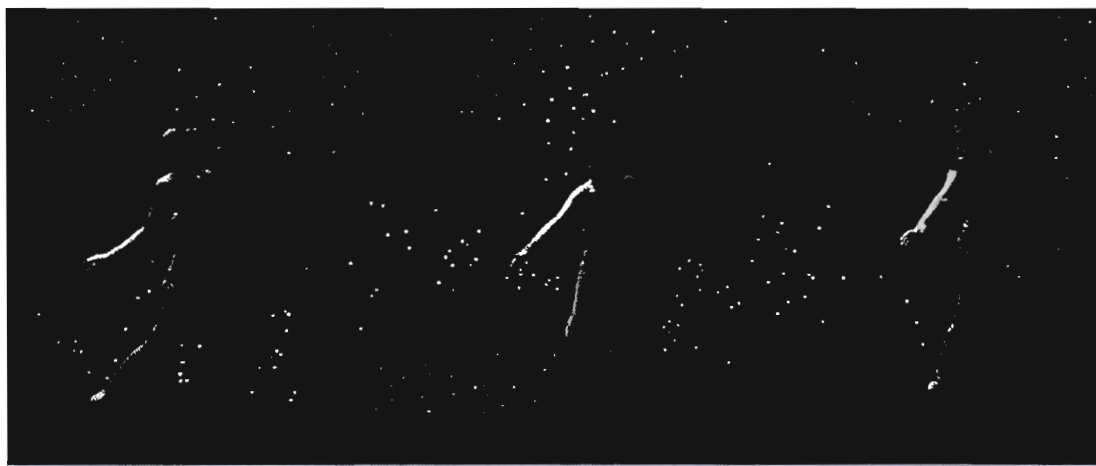


Figure 3.3 Partition gestuelle 1.1.2 : « La pensée ».

Dans la partition 1.1.2 : « La pensée », trois personnages apparaissent sur les praticables de l'arrière-scène, dans une pose fixe qui rappelle le chef-d'œuvre du sculpteur français Auguste Rodin, tel que mentionné précédemment. Cette partition est composée d'une série de postures qui, au bout d'un moment, donnent lieu à des séquences gestuelles menant chaque fois à une nouvelle position fixe, tenue pendant quelques secondes, et ainsi de suite. Cette partition s'inspire du texte qui décrit les fonctions du cerveau associatif, responsable de l'imaginaire. Ainsi, les temps d'arrêt qui la ponctuent peuvent être perçus comme des moments de réflexion, référence appuyée par l'évocation de la sculpture du maître français. Cette partition, qui servira de *cantus firmus* pour celles développées dans le tableau 3, est exécutée à l'unisson par le trio d'interprètes. Toutefois, sous l'effet de l'alternance entre mouvement et postures fixes qui la composent, un microcontrepoint cinétique peut être observé à l'échelle des segments.



Figure 3.4 Partitions gestuelles 1.1.1 ; 1.1.2 et 1.1.3.

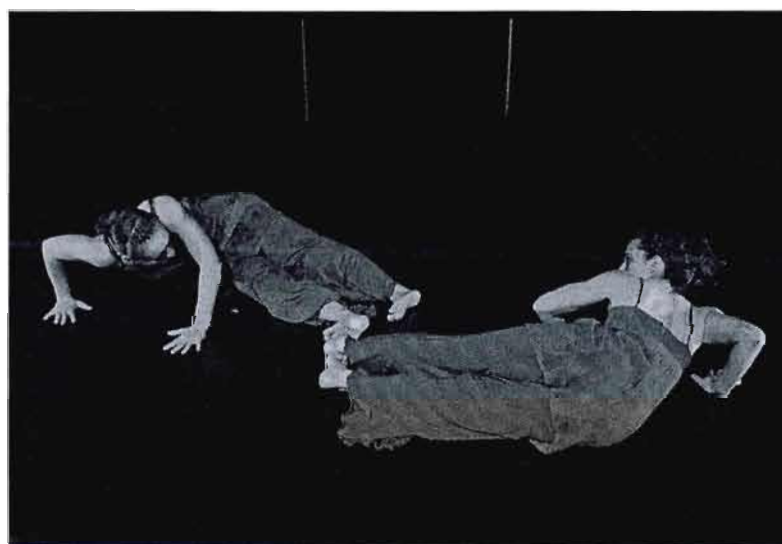


Figure 3.5 Partition gestuelle 1.1.4. « L'irruption des pulsions ».



Figure 3.6 Partition gestuelle 1.1.3. « Les neurones miroir ».

La partition gestuelle 1.1.3 : « Les neurones miroir », débute avec l'entrée en scène de deux personnages côté cour, et de deux autres, côté jardin, qui viennent prendre place de part et d'autre de l'interprète qui continue d'exécuter la partition gestuelle 1.1.1 : « Le système nerveux central ». En se déplaçant, elles traînent leurs pieds, comme s'ils tendaient à s'enraciner dans le sol. Inspirée du texte qui détaille le rôle du cerveau dit « affectif », nous voulions ainsi symboliser l'attachement aux êtres et aux choses, rendu possible par cette partie du système nerveux. Du même coup, cette image représente l'activation et la croissance des neurones, quand elles établissent de nouvelles connexions nerveuses, comme lorsque nous mémorisons quelque chose. Leur posture (les cheveux tombant sur le visage, les épaules asymétriques), et leurs gestes (mouvements en torsion du poignet, de la tête, des hanches, et du corps entier, qui s'assoit et se relève à répétition) ²⁸, représentent métaphoriquement des neurones qui reçoivent des informations, se frayent un chemin et forgent de nouveaux réseaux. Un décalage dans l'amorce de l'une des cellules gestuelles (s'asseoir et se lever), engendre ici un canon simple à l'intérieur de cette partition, contrepoint qui appuie visuellement l'idée de transmission successive de données entre les neurones. Paradoxalement, cette action décalée, qui les distingue, apparaît comme l'action qui établit du même coup des liens entre ces quatre corps pourtant détachés l'un de l'autre, même si les interprètes exécutent simultanément les mêmes gestes.

Dans la partition gestuelle 1.1.4 : « L'irruption des pulsions », deux personnages entrent à l'avant-scène en rampant : l'un côté cour, l'autre côté jardin, et chacun trace, de son parcours, le symbole de l'infini²⁹. Leurs gestes sont accentués, à des moments spécifiques, pour donner l'impression de mouvements instinctifs (visant à assurer leur survie), ou automatiques (comme illustrant des reflexes moteurs). Leurs mouvements sont effectués en miroir et certains gestes entrent ainsi en contrepoint corporel³⁰ (par exemple, pendant que l'une d'entre elles bouge le bras gauche, l'autre met en mouvement son bras droit). Cette partition gestuelle, inspirée du texte qui explique les fonctions du cerveau reptilien, comprime l'histoire biologique du cerveau : comme si chaque cellule gestuelle représentait une ère de son évolution. Ainsi, les mouvements des interprètes (qui représentent des créatures étranges) deviennent de plus en plus saccadés, comme si ces transformations survenaient sans qu'elles y soient préparées. Arrivées à la période où l'Homme fait son apparition, elles se redressent progressivement. Chaque centimètre gagné les rapproche du statut de bipède et équivaut alors à des milliers d'années s'étant écoulées pour que le cerveau humain acquière la complexité qu'il possède aujourd'hui. Une fois debout, les deux personnages aux mouvements de reptiles adoptent la même posture que celle prise par les personnages de la partition gestuelle 1.1.3 : « Les neurones miroir » (bras et épaules asymétriques), comme s'ils avaient maintenant atteint, à leur tour, ce niveau d'évolution cérébrale.

Une fois terminées les partitions 1.1.1 : « Le système nerveux central », et 1.1.2 : « La pensée », les interprètes qui les exécutaient se mettent en ligne sur les praticables, face public, puis amorcent la partition gestuelle 1.1.5 : « La chaîne de hiérarchie ». Dans un premier temps, elles reprennent, assises, une variation de la posture caractéristique de la partition 1.1.3 : « Les neurones miroir » (regard vers le sol, coudes pointés vers les côtés, avant-bras relâchés), pour signifier qu'une sorte de diffusion des idées, presque contagieuse, se produit. Les neurones imprégnés de cette information réagissent alors et, en canon, agitent à tour de rôle, avec plaisir, la tête de la partenaire de jeu qui se trouve devant elles. En plus de rappeler la transmission d'information, cette amorce en décalage représente la domination, voire la sélection naturelle : comme s'il y avait toujours, peu importe l'échelle, quelqu'un qui oppresse quelqu'un d'autre, et cela, indépendamment des intentions derrière ce geste.



Figure 3.7 Partition gestuelle 1.1.5 « La chaîne de hiérarchie ».



Figure 3.8 Extrait contrapuntique 1.1 « Le cerveau ».

Le deuxième extrait contrapuntique du tableau 1 (1.2 : « L'évolution »), est composé de quatre partitions semblables amorcées et exécutées de manière simultanée : 1.2.1 : « L'évolution, A1 » ; 1.2.2 : « L'évolution, A2 » ; 1.2.3 : « L'évolution, B » ; 1.2.4 : « L'évolution, C ». Pour les créer, nous avons adopté comme *cantus firmus* la partition 1.1.3 : « Les neurones miroir », de l'extrait contrapuntique précédent. Nous y retrouvons donc la position corporelle et des variantes des cellules gestuelles développées antérieurement.³¹

Ces quatre partitions sont composées d'un segment gestuel propre à chacune, répété trois fois, mais partagent aussi au moins une cellule gestuelle. Les partitions 1.2.1 : « L'évolution, A1 » et 1.2.2 : « L'évolution, A2 », exécutées chacune par une seule interprète, sont presque identiques (sauf pour la cellule gestuelle où l'une d'entre elles élance son bras, pour ensuite le rattraper ; alors que l'autre, elle, élance sa jambe). Les cellules gestuelles des partitions 1.2.3 : « L'évolution, B » et 1.2.4 : « L'évolution, C », effectuées par quatre interprètes chacune, apparaissent quant à elles relativement différentes (sauf pour une cellule : le moment où elles élèvent leur coude droit, puis plient légèrement leurs genoux, en dessinant un huit vertical avec leurs hanches). De plus, ces cellules gestuelles possèdent des ressemblances rythmiques (l'accentuation est toujours placée au début), faisant en sorte qu'elles conservent ainsi une certaine ressemblance. Nous pouvons cependant avoir l'impression, en ce passage, de percevoir plus de quatre partitions gestuelles. Les partitions exécutées par quatre personnages sont en effet entremêlées : l'une des participantes de la partition 1.2.3 : « L'évolution, B » se retrouve côté cour, c'est-à-dire éloignée de ses semblables, mais proche de celles interprétant la partition 1.2.4 : « L'évolution, C ». À l'inverse, un personnage de la partition 1.2.4 : « L'évolution, C » se retrouve, quant à lui, côté jardin, proche des interprètes de la partition 1.2.3 : « L'évolution, B ». Ainsi, ces deux quatuors semblent avoir accueilli un corps étranger au sein de leur groupe. Ces mélanges peuvent être perçus comme la représentation d'individus s'aventurant en des territoires où leurs idées ne correspondent pas à celles adoptées par les membres du groupe à proximité.



Figure 3.9 Extrait contrapuntique 1.2 « L'évolution ».

3.2.2 Tableau 2 : Jeux de domination

Les thèmes du « plaisir » et de la « domination » sont davantage développés dans les partitions gestuelles qui constituent les extraits contrapuntiques du tableau 2. Le désir et sa satisfaction adoptent ici des caractères paradoxaux, voire amoraux. En fait, ce qui s'avère plaisant pour l'un pouvait vite se révéler, ou devenir, la punition de l'autre. Comme nous ignorons le passé et les attitudes récurrentes dans la conduite individuelle de chacun, il n'est pas possible de déterminer qui d'entre eux mérite le plus ou le moins de voir ses besoins assouvis. À la recherche de la satisfaction de leurs désirs et de leur plaisir narcissique (avoir ou conserver l'attention de l'autre, être seuls et en paix, être caressés, conserver ou s'approprier un objet, s'amuser à faire du mal à quelqu'un), les personnages tentent de se dominer les uns les autres. Les punitions représentées, elles, sont aussi fort diverses. Dans le tableau 2, nous avons surtout voulu montrer des punitions dont les causes sont de type « externe » et souvent attribuées par des personnages dominants : être séparé de l'être aimé, se faire priver d'un objet désiré, être ignoré, frappé ou menacé physiquement, être contraint de faire quelque chose contre son gré. Ces châtiments poussent les personnages à essayer de fuir, et quand ils ne peuvent s'échapper, se soustraire à ces tourments, survient alors l'agression défensive ou l'inhibition. Certaines de ces formes de punitions seront d'ailleurs reprises dans les extraits contrapuntiques suivants, devenant, au fur et à mesure que le spectacle progresse, des agressions « internes » et / ou « imaginaires », perpétrées par la victime, qui semble alors se châtier elle-même (avoir intériorisé ces mécanismes de punition, et parvenir ainsi à autoréguler son comportement). Il s'agit de chocs électriques, de douleurs corporelles soudaines, de perturbations biologiques, de peurs imaginaires, du fait d'être prisonnier dans un espace limité, etc.

Ici, les actions de domination contrastent avec celles de soumission. Le dominant est celui qui comble ses besoins et désirs, ou qui parvient à imposer sa volonté, au détriment des autres et de leur bien-être ; c'est aussi celui qui distribue les punitions, quelles qu'elles soient. Le dominé, pour sa part, est celui qui s'inhibe ; celui qui subit, encaisse la violence physique ou psychologique ; celui qui finit par céder ou fuir. Les rôles de dominant et de dominé ne sont pas immuables : à l'image des hiérarchies de dominance qui se succèdent dans

l'Histoire, selon Laborit ces rapports de pouvoir basculent à l'occasion, s'inversent des suites d'une forme de résistance profonde. Auparavant victime, l'individu peut assez rapidement devenir, à son tour, un bourreau encore plus redoutable : l'agressivité défensive déployée, quand il n'en peut plus d'être injustement asservi, pouvait s'avérer encore plus violente et sadique que celle auparavant subie. Au fil de notre composition gestuelle, nous avons ainsi exploré quatre formes de domination :

- 1) celle qu'un individu peut exercer sur un autre individu ;
- 2) celle qu'un groupe peut exercer sur un autre groupe ;
- 3) celle qu'un individu peut exercer sur un groupe, et ;
- 4) celle qu'un groupe peut exercer sur un individu.

Pour nous, une action de domination pouvait aussi représenter, métaphoriquement, toute situation de désir ou d'abus de pouvoir, où un être, une société, cherche à atteindre le sommet d'une hiérarchie préétablie. À nos yeux, la convoitise à l'endroit d'un objet quelconque (par exemple : un gant, une caresse), représentait l'attachement que tout individu peut entretenir, à un moment de sa vie, envers quelque chose, qu'il s'agisse d'un objet, d'un statut social, d'une idée spécifique ou de quelqu'un. La collectivité représentée, son écrasante volonté de dominer, de s'assurer que ceux qui en font partie s'adaptent à elle, était pour nous l'expression de l'attitude de n'importe quelle organisation sociale qui cherche à anéantir l'individualité au profit du maintien de la structure hiérarchique en vigueur.

3.2.2.1 Analyse des partitions et des contrepoints du tableau 2

Nous avons développé deux extraits contrapuntiques pour construire ce tableau : le premier, que nous nommerons 2.1 : « Le principe du plaisir », est constitué de treize partitions gestuelles. Les trois premières (partitions 2.1.1 : « La gratification, A1 » ; 2.1.2 : « La gratification, A2 » ; et, 2.1.3 : « La gratification, A3 ») s'amorcent en décalage, et leur exécution simultanée engendre un contrepoint dynamique. Chacune des trois interprètes approche un doigt de sa bouche, puis reçoit un choc électrique qui la fait sursauter, la force à

cesser d'adopter cette posture. La différence d'exécution, dans le caractère et l'ampleur de leurs gestes, différencie ici la personnalité de chacune, même si toutes réalisent la même action.

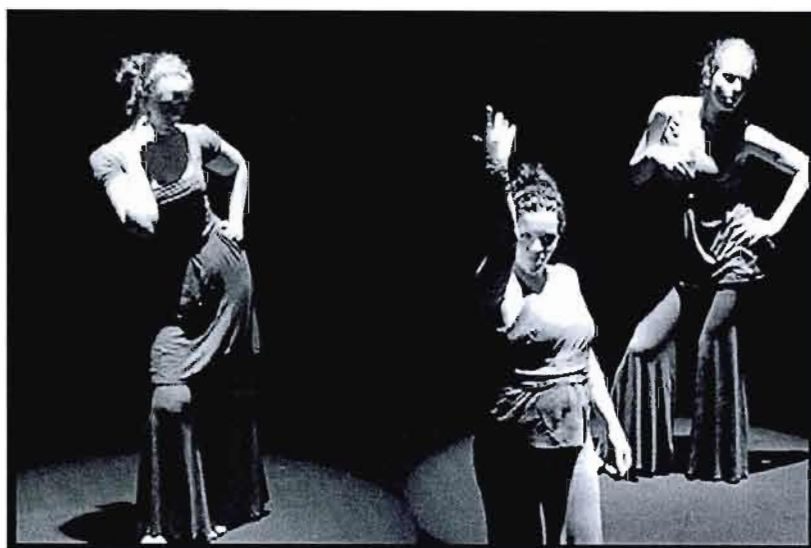


Figure 3.10 Partitions gestuelles 2.1.1 ; 2.1.2 et 2.1.3.



Figure 3.11 Partitions gestuelles 2.1.1 ; 2.1.2 et 2.1.3.

Les partitions 2.1.4 : « La gratification, B » (exécutée en solo), et 2.1.5 : « La gratification, C » (effectuée par un groupe), débutent lorsque l'un des trois personnages se détache du trio pour venir se placer devant un groupe de sept individus, qui le suivent du regard. La femme sortie des rangs se sait observée et devine pourquoi : elle retire alors de sa main le seul gant disponible sur scène. Elle démontre alors son pouvoir de domination sur le groupe : tandis qu'elle déplace le gant de haut en bas, et de gauche à droite, toutes les autres femmes suivent le gant du regard, leurs têtes s'inclinant, tour à tour, dans chacune des directions où se déplace l'objet de leur convoitise. Ici, la correspondance rythmique et d'amorce du mouvement, ainsi que le contrepoint corporel entre les déplacements de la main de la propriétaire du gant et ceux des têtes des personnages qui ne quittent pas l'objet des yeux, engendrent clairement la sensation qu'elles désirent posséder ce gant, qu'elles l'envient. Le sourire de la propriétaire du gant traduit ses intentions sournaises, alors qu'elle laisse tomber le gant par terre et s'éloigne pour observer l'affrontement qui s'ensuivra.



Figure 3.12 Partitions gestuelles 2.1.6, 2.1.7 et 2.1.8 « La gratification, D1, D2 et D3 ».

Les trois partitions suivantes (2.1.6 : « La gratification, D1 » ; 2.1.7 : « La gratification, D2 » et 2.1.8 : « La gratification, D3 ») sont interprétées par trois personnages, dont les actions, parfois exécutées en miroir, se complètent. Ces femmes s'approchent pour récupérer le gant abandonné mais, confrontées au même désir que celui de leurs compétitrices, devront lutter pour s'empêcher mutuellement de se l'approprier. L'un des personnages (2.1.6 : « La gratification, D1 ») témoignant d'une plus grande autorité ou force de persuasion, oblige alors l'une de ses partenaires (2.1.7 : « La gratification, D2 ») à tordre le cou de la troisième (2.1.8 : « La gratification, D3 »), pour qu'il y ait moins de compétition. Contre son gré, la soumise obéit. Perpétrer cette agression l'a visiblement perturbée : elle s'est découvert le pouvoir de tuer quelqu'un. Frustrée d'avoir été ainsi manipulée, elle s'applique à prendre le dessus sur celle qui l'a incitée à commettre cet acte. Cette nouvelle lutte qui s'enclenche, exécutée en duo, constitue la neuvième partition (2.1.9 : « La gratification, E1 »)³². Son amorce concrétise aussi le début des partitions dix (2.1.10 : « La gratification, E2 »), et onze (2.1.11 : « La gratification, F1 »).



Figure 3.13 Partitions gestuelles 2.1.6, 2.1.7 et 2.1.8 « La gratification, D1, D2 et D3 ».

D'une part, dans la partition 2.1.10 : « La gratification, E2 », deux personnages calquent la lutte de deux autres, qui réalisent la partition neuf (2.1.9 : « La gratification, E1 »). Ces partitions sont toutefois réalisées avec un bref décalage, engendrant ainsi une sorte de canon entre elles. Celui-ci se veut, par contre, différent de ceux que nous avons jusqu'ici observés, puisque les gestes ne sont pas, alors, des actions effectuées en solo pour ensuite être reprises par un autre personnage : il s'agit plutôt d'interactions entre deux personnages. Ainsi, les gestes n'occasionneront pas, cette fois, d'effet visuel de vague, ou d'écho, puisque le conséquent ne s'enchaîne pas avec les actions de l'antécédent. Par contre, nous leur avons attribué un autre type de signification : celle qui domine jette de fréquents coups d'œil au duo qui a pris de l'avance dans l'exécution de sa partition. Elle fait alors comme si elle apprenait, reproduisait les comportements observés, renforçant ainsi l'idée de notre apprentissage de la socioculture, selon Laborit.



Figure 3.14 Extrait contrapuntique 2.1 : « Le principe du plaisir ».



Figure 3.15 Partition gestuelle 2.1.12 « La gratification, G ».

Pour sa part, la onzième partition (2.1.11 : « La gratification, F1 ») est effectuée par les cinq autres interprètes : elles se poussent, se tirent et s'empêchent respectivement d'avancer, de s'approcher du gant. À la fin de l'exécution des partitions 2.1.9 et 2.1.10, toutes les interprètes s'immobilisent, sauf le personnage qui s'était fait tordre le cou qui, lui, reprend soudain vie, amorçant ainsi la partition 2.1.12 : « La gratification, G ». Une forme de contrepoint cinétique surgit lorsque nous comparons ce passage au déroulement du précédent, nous assistons à l'occurrence d'une inversion du mouvement et du statisme, entre le groupe et l'individu. Cette opposition entre mobilité isolée et immobilité du groupe engendre une atmosphère « étrange », comme si le temps s'était arrêté et que les actions de l'individu, en fait, se déroulaient dans sa tête. Cette idée se trouve renforcée par le fait que, lorsque spontanément elle sort de sa rêverie, toutes les autres se remettent en mouvement, amorçant la treizième partition (2.1.13 : « La gratification, F2 »). Elles s'approprient alors la gestuelle de la partition 2.1.11 : « La gratification, F1 », mais avec des pauses intermittentes

effectuées dans certaines postures, occasionnant ainsi un contrepoint cinétique en comparaison avec la véritable partition 2.1.11.

D'autre part, nous avons intitulé 2.2 : « La domination » le deuxième extrait contrapuntique de ce tableau. Il est composé de douze partitions gestuelles (qui toutes constituent des variantes de « La lutte défensive »). Ici, nous pouvons observer plus clairement des oppositions contrapuntiques à plusieurs échelles et dimensions, notamment, entre :

- 1) les objectifs des personnages, engendrant ainsi un contrepoint dramaturgique, par exemple, si l'un des personnages veut s'éloigner de son partenaire, alors que l'autre tente de le maintenir auprès de lui ;
- 2) les mouvements des interprètes formant un même duo, créant ainsi des contrepoints corporels, dynamiques et spatiaux comme lorsque l'un des personnages tire et que l'autre pousse, ou ;
- 3) les rôles de dominant-dominé, qui sont tour à tour échangés entre les personnages, d'une séquence gestuelle à l'autre, contribuant alors à engendrer des contrepoints contextuels entre des partitions parfois distinctes, parfois semblables.



Figure 3.16 Extrait contrapuntique 2.2 « La domination ».

Une fois terminé l'extrait contrapuntique 2.1, les personnages se dispersent en groupes de deux : quatre duos se placent autour d'un couple qui demeure au centre de la scène. Les huit interprètes se situant de part et d'autre participeront alors, chacun, à quatre partitions gestuelles (deux spécifiques au duo auquel elles appartiennent « La lutte défensive, versions : B, C, D, E, H, I, J, K » ; et trois communes aux huit personnages « La lutte défensive, versions : F, G et L »). Les interactions des quatre couples, entre eux, sont structurées sous forme d'oppositions entre personnages, qui passent peu à peu de l'action volontaire à celle faite par obligation. Rester sur place, caresser, regarder, toucher, serrer quelqu'un dans leurs bras, comptent parmi les actions que ces personnages réalisent d'abord de plein gré, ensuite contre leur volonté. De fait, ces actions semblent être réalisées sous la contrainte, en particulier lorsqu'elles sont précédées d'un geste agressif ou défensif. Une fois l'exécution de chaque partition terminée, les personnages changent spontanément de partenaire, comme passant d'une relation à l'autre, ou entamant une nouvelle étape de leur vie. Le couple du

centre, lui, demeure à cet endroit pendant toute la durée d'exécution des autres partitions. Ce duo n'interprète qu'une seule partition gestuelle (2.2.1 : « La lutte défensive, A »), au tempo plus lent, qui nous permet ici d'observer l'occurrence d'un contrepoint rythmique (entre leurs tempos respectifs), mais aussi celle d'un contrepoint dramaturgique. Celui-ci se manifeste parce que la douceur des gestes et des attitudes adoptées par ce couple isolé ne reflète ni la domination, ni la lutte défensive, mais plutôt une sorte de tendresse, bien que cette partition soit construite à partir des mêmes cellules gestuelles que celles exécutées par les quatre duos qui l'entourent.



Figure 3.17 Fin de l'extrait contrapuntique 2.2 « La domination ».

3.2.3 Tableau 3 : Confrontations avec la peur

Ce tableau est composé du seul extrait contrapuntique 3.1 : « L'inconscient », qui, pour sa part, est constitué d'une partition gestuelle servant de *cantus firmus* (3.1.1 : « Les punitions, A1 »), et d'une autre agissant comme son contrepoint (3.1.2 : « Les punitions, A2 »). Ici, avec pour point de départ deux partitions identiques, nous avons appliqué sur l'une d'elles le procédé contrapuntique d'inversion, pour ainsi les distinguer. L'action principale représentée était la fuite motrice, sous l'aspect d'une course. Puisqu'elle équivaut au mécanisme de survie qui fait agir l'individu sans recourir à l'agressivité, elle s'oppose au comportement expliqué par le texte proféré au début de cet extrait contrapuntique, narration qui décrivait le processus d'inhibition, réaction d'un être qui subit une punition et qui ne peut ni fuir ni lutter. C'est une forme d'inaction qui déclenche, chez l'individu, des perturbations biologiques (une sorte d'agression intérieure), appelées somatisation.

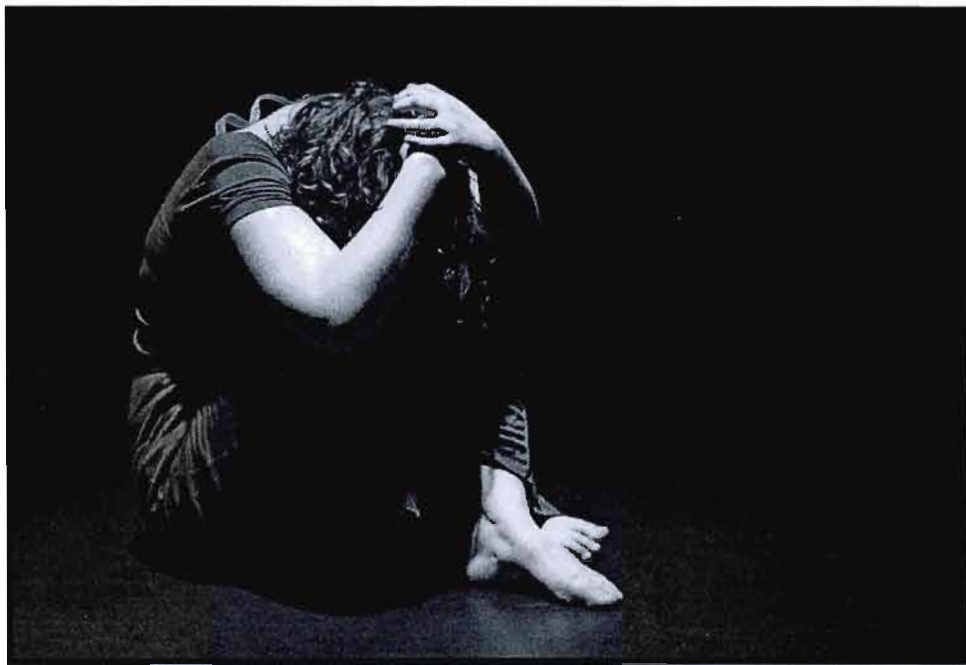


Figure 3.18 Partition gestuelle 3.1.2 « Les punitions, A2 ».

Laborit affirme que l'être humain peut éviter certaines formes de punitions sociales, ou du moins rétablir son équilibre nerveux, en recourant à la fuite dans l'imaginaire. Qu'est-ce qui se passe, cependant, lorsque les « punitions » sont infligées à l'individu par son subconscient ? Ainsi, dans cet extrait contrapuntique, nous voulions représenter des autopunitions qui surgissent de l'inconscient ou de l'imaginaire (comme celles qui proviennent lors d'un rêve, ou sous l'effet de pensées négatives qui nous torturent). Nous avons ici supprimé les sources concrètes de punition, pourtant les personnages semblent maintenant les percevoir sous les traits d'hallucinations et sont alors dominés par leur peur et leur angoisse. Le caractère abstrait de la domination exercée sur ces personnages fait en sorte que cet extrait contrapuntique peut aussi, d'une certaine manière, être considéré comme entrant en contrepoint avec ceux où la provenance et l'auteur de l'agression sont perceptibles.

3.2.3.1 Analyse des partitions et contrepoints du tableau 3

Suite à une inquiétante alarme, qui fait vite fuir leurs congénères (marquant la fin du tableau 2), deux personnages³³ se trouvent, chacun, piégés dans un cercle de lumière dont ils ne peuvent s'échapper. Dans le premier segment gestuel, composé d'expressions faciales d'angoisse et de tentatives infructueuses de quitter cet espace, nous avons appliqué un contrepoint spatial. Les interprètes réalisent alors la même action, mais nous avons modifié l'orientation et la hauteur d'exécution de leurs gestes (l'une est debout, ou regarde côté cour ; l'autre est au sol, ou son regard s'oriente côté jardin ; puis, elles inversent leurs positions, l'orientation de leur corps, ou celle du regard). Ce contrepoint pourrait nous faire croire que les actions sont différentes, mais l'observateur attentif verra qu'il s'agit en fait d'actions de même nature et de forme presque identique. Nous pouvons ainsi voir cette séquence comme montrant que deux individus auront parfois des réflexes semblables, lorsque soumis à la même expérience désagréable, même si chacun réagit un peu à sa manière. Se trouve ainsi appuyée l'idée que l'angoisse et le désir de fuir sont des réactions naturelles et universelles, face à une quelconque punition.



Figure 3.19 Extrait contrapuntique 3.1 « L'inconscient ».

Dans le segment suivant, des mouvements violents « involontaires » commencent à surgir chez ces personnes angoissées, comme si elles recevaient des chocs électriques, ou comme si leur corps leur infligeait des spasmes, tentait de leur indiquer qu'elles sont en danger et devraient prendre les mesures nécessaires pour assurer leur sécurité. Elles ont donc recours à la fuite motrice. Ici, elles amorcent en simultané leur course, et synchronisent peu à peu leurs mouvements. Elles courent, mais font du « sur place » comme dans un mauvais rêve, sans pouvoir réellement échapper à la menace qu'elles redoutent. Un danger qui leur semble imminent, même si la source et le degré d'intensité de la punition nous est inconnu. Au fil de leur course, elles étirent parfois les bras, comme si quelque chose leur échappait des mains. De temps à autre, elles se couvrent la tête avec leurs bras, semblent se protéger d'un danger imaginaire, invisible pour le spectateur. Lorsqu'elles arrêtent de courir, donc de fuir,

la détresse les terrasse et elles finissent par s'évanouir s'effondrant au sol un moment. À leur réveil, un segment gestuel de transition est effectué en canon : les deux interprètes font les mêmes actions, dans le même ordre, mais en décalage. Les mouvements sont exécutés lentement, comme si la souffrance les tenaillait, qu'elles avaient été profondément blessées ; le décalage des mouvements de l'une représente alors l'écho du supplice de l'autre. Même si elles réussissent à se remettre debout, leurs corps se tordent comme si, cette fois, ce n'était plus le cercle de lumière qui les empêchait de fuir, mais bien leur propre enveloppe corporelle. Elles voudraient courir, mais cela leur est presque impossible, jusqu'au moment où leur torse s'incline brusquement vers l'avant, plein de désespoir (acte qui coïncide presque avec le mot « suicider », prononcé par le narrateur, qui vient associer ce mouvement à une forme d'autodestruction). Une fois terminée la partition, l'une des interprètes la reprend aussitôt sans modification, tandis que l'autre l'exécute de manière inversée (la dernière cellule gestuelle de la partition devient, pour elle, la première ; l'avant-dernière, la deuxième, etc.). Avec ce contrepoint temporel et structurel, nous cherchions à représenter la souffrance causée par les peurs irrationnelles, les souvenirs douloureux, les préoccupations absurdes. À montrer que, lorsque nous entretenons ce genre de pensées, peu importe l'ordre dans lequel elles nous assaillent : si elles n'évoluent pas, elles continuent tout simplement de nous faire souffrir.



Figure 3.20 Partitions gestuelles 3.1.1 et 3.1.2 : « Les punitions, A1 et A2 ».

3.2.4 Tableau 4 : La répression sociale

Le quatrième tableau s'inspire du grand paradoxe exposé par Laborit. D'une part, la société est une source de plaisir qui récompense l'individu en lui permettant de satisfaire plus facilement ses besoins innés ou acquis. D'autre part, elle constitue l'entité même qui le punira de multiples façons, pour des raisons parfois contradictoires : pour avoir atteint ses objectifs (répréhensibles), pour ne pas les avoir atteints (buts valorisés), pour la manière dont il s'y est pris (éthique ou non), etc.

L'individu est donc pris au piège de son ignorance, et n'a pas vraiment d'individualité. Soit il adopte l'idéologie dominante et se contente de ce que les autres lui accordent, en sacrifiant ainsi son propre désir ; soit il agit, ignore le plaisir des autres et assouvit à leurs dépens ses propres besoins (qui, ironiquement, sont le produit inconscient de ce que la société lui a appris à considérer comme valorisant), contribuant alors à la frustration des individus qui forment son entourage et dont il finira un jour, par être la victime.

3.2.4.1 Analyse des partitions et contrepoints du tableau 4

Nous avons composé cet extrait contrapuntique à l'aide de quatre partitions gestuelles, créées presque dans leur totalité à partir de gestes et d'actions repris (parfois avec des modifications plus ou moins prononcées) aux partitions gestuelles des extraits contrapuntiques précédents. La première partition gestuelle, 4.1.1 : « Les rêves d'un individu », nous montre un personnage³⁴ (assis sur la plateforme, côté jardin), qui se réveille. Le flux de ses mouvements qui s'enchaînent doucement, et l'espace intime créé par la pénombre qui l'entoure, donnent lieu à une atmosphère de rêverie. En s'étirant, cette femme découvre qu'elle a en sa possession le gant si convoité, au cours du deuxième tableau. Elle le met donc et, avec le bout de ses doigts, se caresse le visage ; son expression nous laisse alors deviner combien cela est source de plaisir. L'action de caresser (qui constitue, en fait, une cellule gestuelle) est ensuite reprise de différentes manières. Nous l'avons variée en appliquant les procédés contrapuntiques de substitution et de nuance (ce dernier est aussi

appelé contraste relatif). Le personnage continue alors de se caresser, mais avec une autre partie de son corps, et en augmentant peu à peu l'ampleur de la surface couverte par cette action : la paume de la main sur le cou, le visage sur la jambe, le pied sur une petite section du plancher, le corps, à plat ventre, sur une section plus vaste du sol. L'interprète finit par se mettre à rouler son corps contre le sol, afin de couvrir une surface maximale avec sa peau, jusqu'au moment où cela ne lui suffit plus et où, en rampant sur le ventre, elle entreprend de se déplacer du côté jardin au côté cour. Vu sa structure, cette séquence pourrait être considérée comme un contrepoint corporel microstructurel formé de cellules gestuelles exécutées, en succession enchaînée, par le même individu. Cet assemblage de gestes concrétise une gradation ascendante de la surface touchée et des parties du corps intervenant dans l'action de caresser, ce qui pourrait correspondre à l'augmentation du degré de plaisir ressenti par le personnage, mais aussi à l'accroissement de cette avidité qui la pousse à s'approprier d'un espace toujours plus vaste.



Figure 3.21 Partition gestuelle 4.1.1 « Les rêves d'un individu ».

Pendant que ce personnage effleure et semble prendre ainsi possession d'un plus grand territoire (elle finit par se détacher du sol et continue son exploration à genoux, debout, puis en marchant), d'autres personnages surgissent l'un après l'autre de derrière les praticables, amorçant ainsi en canon la deuxième partition, 4.1.2 : « La pression sociale ». En plus de leur apparition en décalage, l'ordre des cellules gestuelles composant cette partition se révèle différent pour chaque interprète, ce qui entraîne une sorte de canon gestuel entre les neuf corps qui exécutent cette partition, mais aussi deux formes de contrepoint temporel à la fois. Le premier est obtenu par le procédé contrapuntique d'anachronisme d'amorce ; le second, par l'altérité d'agencement (l'ordre de cellules est altéré). Par ailleurs, nous avons ici établi plusieurs oppositions entre la gestuelle du groupe et celle du premier personnage, créant ainsi un contrepoint gestuel composé, multiple et complexe (où plusieurs dimensions de la gestuelle interviennent).



Figure 3.22 Sur les praticables : partition gestuelle 4.1.2 « La pression sociale ».
Au sol : partition gestuelle 4.1.1 « Les rêves d'un individu ».

D'une part, le groupe se déplace vers l'avant et son parcours s'avère perpendiculaire aux rangées du public ; l'individu avance aussi peu à peu vers l'avant-scène, mais son parcours se fait de manière horizontale, par de grands zigzags qui le font évoluer de cour à jardin, et vice-versa (contrepoint spatial). La gestuelle du groupe est alors répétitive et faite de gestes secs et découpés. En plus de partager les mêmes types de gestes, la partition est composée de cinq cellules gestuelles différentes, que les interprètes exécutent en boucle jusqu'à parvenir à leur emplacement final respectif sur scène. De fait, leurs actions étant plus découpées, les variations de vitesse établies les font paraître encore plus accentuées. Tandis que, pour sa part, la gestuelle de l'individu demeure plus souple, plus fluide : les actions s'y succèdent en donnant l'impression qu'elles s'enchaînent doucement, sans heurts. Cette partition-là est composée de cellules gestuelles différentes les unes des autres, ou qui évoluent constamment. Ces différences produisent ainsi un contrepoint cinétique entre les manières d'exécution de l'individu et du groupe. Ce qui, à nos yeux, permet d'exprimer métaphoriquement les différences qui peuvent exister entre les manières de penser particulièrement à un être et les idées, croyances ou points de vue admis par la majorité des membres qui composent la société où il s'inscrit.



Figure 3.23 Extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité ».

Enfin, la sortie en décalage et la gestuelle d'allure sinistre que présentait la partition 4.1.2 : « La pression sociale » contribuait à transformer peu à peu cette atmosphère de rêverie en une sorte de cauchemar. De plus, à mesure que les personnages de cette partition s'ajoutent et progressent vers l'avant-scène, envahissant ainsi l'espace auparavant occupé, parcouru par le premier personnage, surgit l'impression que ce dernier perd ses acquis territoriaux, mais aussi son contrôle moteur et, par conséquent, sa liberté de choisir de ses mouvements : ses gestes deviennent alors plus maladroits, comme si son corps s'engourdissait. Elle perd l'équilibre et tombe, éprouve ensuite visiblement de la difficulté à se relever. Une fois debout, sa main gantée se met à lui donner des coups, comme mue par une force autonome qu'elle tente en vain de réprimer. En somme, ses expressions faciales nous montrent que son plaisir cède place à l'angoisse qui l'envahit tranquillement. Ainsi, l'empiètement territorial réalisé par le groupe semble nuire à la liberté de mouvement de l'individu ; tout comme les idées rigides et contraignantes de la société peuvent pénétrer notre esprit, venant y restreindre notre liberté de pensée.



Figure 3.24 Extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité ».

La troisième partition gestuelle, 4.1.3 : « La mort de la liberté », était constituée de gestes donnant l'impression de coups donnés dans le vide, ou orientés soit vers le sol, soit vers le propre corps des personnages. Y survenaient aussi des tensions musculaires, des sursauts, des mouvements exerçant des « pressions », ou des gestes visant comme à « s'agripper » au sol et à l'espace. Ces actions étaient réalisées simultanément par les neuf interprètes, toutes vêtues de noir. Cette partition a servi de *cantus firmus* pour créer la quatrième phrase gestuelle livrée en solo par l'interprète habillée en blanc, que nous appelions 4.1.4 : « Les perturbations biologiques ». Ces deux partitions (4.1.3 et 4.1.4) s'amorcent de manière simultanée, lorsque toutes les interprètes, ayant fini d'exécuter la partition 4.1.2, se sont dispersées sur scène, n'accordant plus qu'un espace limité au personnage de la partition 4.1.1, qui y réalisera « Les perturbations biologiques ».



Figure 3.25 Partition gestuelle 4.1.3 « La mort de la liberté » (debout).
Partition gestuelle 4.1.4 « Les perturbations biologiques » (couchée).

Les cellules gestuelles constituant l'une et l'autre partition, interprétées en parallèle, sont ici en synchronisme d'amorce, ce qui engendre un contrepoint rythmique, et fait notamment en sorte que les actions semblent entretenir des rapports de cause à effet inattendus. Ainsi, lorsque les membres du groupe agrippent leurs propres poignets, l'individu porte les mains à sa tête, comme si l'action de la collectivité avait engendré chez lui une forte migraine, ou que les mouvements du groupe représentaient les idées imposées par la société, qui s'introduisent violemment dans l'esprit de l'individu, résistant comme il peut à cet envahissement. À travers ce genre d'interactions, chaque cellule gestuelle de la partition 4.1.3 : « La mort de la liberté », trouvait sa conséquence métaphorique dans les cellules de la partition 4.1.4 : « Les perturbations biologiques » : le groupe frappait au sol, l'individu portait alors les mains à son ventre dans une expression de douleur ; la collectivité donnait un coup dans les airs, l'interprète isolée tombait soudain au sol, etc.



Figure 3.26 Extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité ».

Suite à ces partitions, le groupe reprend en canon les séquences de la partition 4.1.3 : « La mort de la liberté », avec certaines modifications, toutefois : nous avons supprimé quelques cellules et les interprètes l'exécutent maintenant debout, non au sol, comme si elles intervenaient désormais avec plus de force et de vigueur. Pendant que l'individu, de son côté, reprend aussi un segment de la partition originale 4.1.3 : « La mort de la liberté », mais plus lentement et avec davantage de tension musculaire, comme si malgré sa résistance, les idées de la société étaient parvenues à s'enraciner dans son esprit freinant ses possibilités d'action autonome. Ici, la partition originale « La mort de la liberté » est mise en contrepoint avec ses reprises. Celles-ci le sont aussi entre elles, comme si nous regardions des gestes qui, entre deux miroirs, reflètent la même image à l'infini.

Une fois terminée la partition, les membres du groupe s'approchent du personnage ayant subi la pression sociale. Ils le touchent, comme si leurs actions précédentes avaient su percer la couche protectrice de son individualité. Ils l'entourent, la tâtent et finissent par l'engloutir³⁵, faisant disparaître son unicité. Lorsqu'ils s'écartent, s'éloignent de leur victime, il ne reste plus d'elle, alors, que le gant comme souvenir, symbole d'un désir frustré : celui d'avoir un jour voulu être lui-même.



Figure 3.27 Fin de l'extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité ».

3.2.5 Tableau 5 : Échapper à l'angoisse

La mort est la seule expérience dont l'individu ne puisse revenir. Il ne possède donc aucun retour informationnel à l'égard de cette inéluctable réalité. Il ignore si elle est source de gratification ou de punition, mais il a la certitude qu'il ne pourra y échapper : c'est sa source d'angoisse la plus profonde, en tant qu'organisme. La disparition du personnage, dans l'extrait contrapuntique 4.1 : « Le principe de réalité », vient conclure le tableau précédent. Ainsi, le tableau 5 débute alors que la communauté se tient immobile. Chacune est vêtue d'un chandail noir et toutes sont disposées en demi-lune autour du gant, observant la dernière preuve de l'existence passée de leur partenaire disparue. Leur attitude rappelle, du même coup, la mort d'un être cher. Personne n'ose plus s'approprier cet accessoire autrefois si attrayant, peut-être parce que cela signifierait reconnaître avoir participé à cette mise à mort sous l'impulsion d'une motivation narcissique. Peut-être, aussi, chacun a-t-il peur de finir comme elle, punie par les autres... jusqu'à l'exécution. Peut-être, enfin, par respect du sacrifice effectué au nom du groupe. L'immobilité adopte ces sens, à nos yeux, puisqu'elle s'oppose à l'agitation qui avait caractérisée les extraits contrapuntiques antérieurs. Le temps s'écoule toujours, mais la fixité des corps, qui entre en contrepoint cinétique avec le mouvement si varié qui les habitaient, au fil des partitions précédentes, donne l'impression que le temps s'est arrêté. Puis, toutes les interprètes enclenchent très lentement, de manière simultanée, l'une ou l'autre de deux nouvelles cellules gestuelles, comme une sorte d'anacrouse qui prépare l'amorce des séquences qui suivent : cinq interprètes étirent en même temps leurs deux bras vers l'avant, tandis que les cinq autres font tourner l'un des leurs au-dessus de leur tête, en l'étirant d'abord vers l'arrière, et une fois que ce bras redescend devant elles, portent leur main à leur poitrine. L'opposition entre la direction des bras des deux groupes, à l'amorce de leurs mouvements, entraîne ici un microcontrepoint spatial, tandis que la variation du nombre de bras impliqués dans les cellules gestuelles engendre, pour sa part, un microcontrepoint corporel.



Figure 3.28 Tableau 5. Microcontrepoint corporel.

3.2.5.1 Analyse des partitions et contrepoints du tableau 5

Une fois terminées les deux cellules gestuelles, neuf personnages frappent, en synchronie, d'une main par terre comme si elles voulaient se défouler, se libérer de cet état d'esprit. Elles donnent ainsi le coup d'envoi de la partition gestuelle 5.1.1 : « Échapper à l'angoisse ». Cette partition sera exécutée par les interprètes qui resteront disposées en demi-lune, face public, pendant qu'une, deux ou trois interprètes s'aventureront au centre du demi-cercle délimité par les autres, où elles exécuteront une séquence de la partition gestuelle 5.1.2 : « Désirer ou lâcher prise ? ».

La longueur de la partition « Échapper à l'angoisse » est équivalente à la durée totale de la somme des séquences gestuelles de la partition 5.1.2 : « Désirer ou lâcher prise ? », qui se déroule en fragmentation interrompue (c'est-à-dire que l'enchaînement des séquences se

fait par le biais d'un segment gestuel additionnel, qui les sépare en même temps qu'il les unit), formant ainsi cet extrait contrapuntique. « Échapper à l'angoisse » est en fait une partition composée de cellules gestuelles reprises des tableaux 1, 2 et 4, où elles étaient d'abord apparues. Les différences d'intention, de contexte et d'agencement qui se manifestent entre elles, créent d'ailleurs des variations suffisantes pour qu'il soit possible de les comparer, d'observer en quoi elles se distinguent. Toutefois, leurs liens de ressemblance possèdent également des correspondances suffisantes pour que nous remarquions leur parenté. Ce fait engendre une sorte de macrocontrepoint dramaturgique et contextuel entre les extraits contrapuntiques qui composent ces tableaux. Par exemple, tandis que ces cellules gestuelles sont perçues comme des actions de domination dans le tableau 2 ; ici, elles sont plutôt interprétées comme une sorte de bric-à-brac de façons de se maintenir occupé pour éviter de penser à la mort, pour se soustraire à l'angoisse qui accompagne l'idée des possibles souffrances associées à notre futur décès, et l'ignorance de ce qui nous attend ensuite.

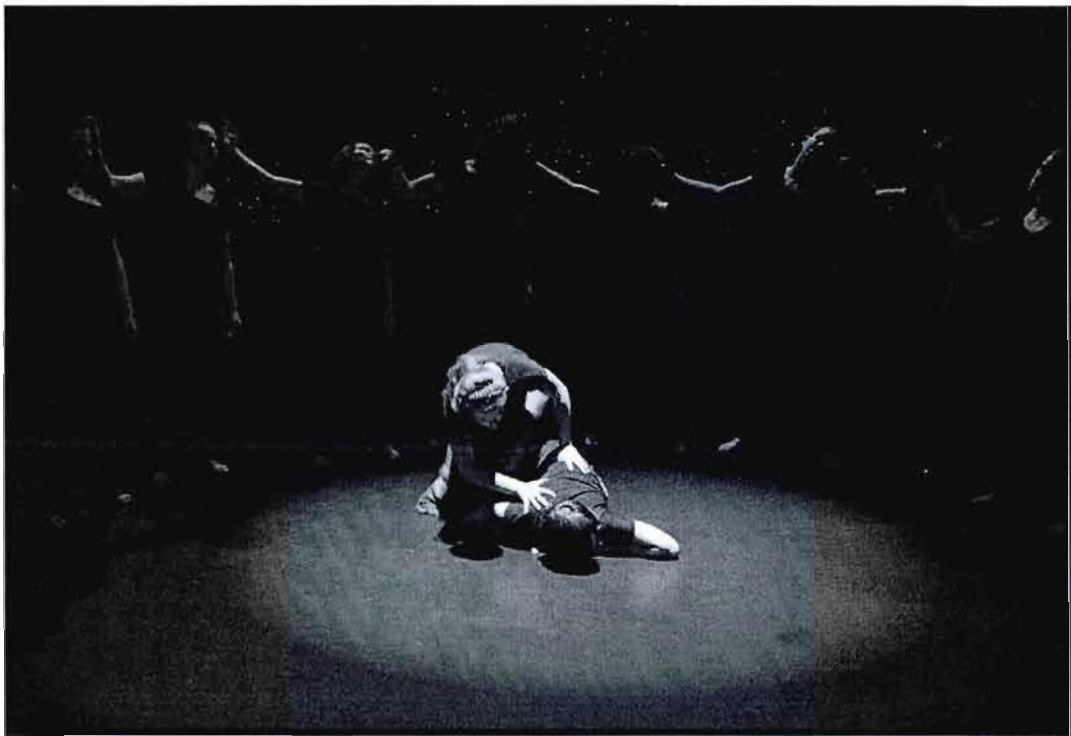


Figure 3.29 Partition gestuelle 5.1.1 : « Échapper à l'angoisse » (en demi-lune).
 Partition gestuelle 5.1.2 : « Désirer ou lâcher prise ? » (au centre).

D'autre part, nous pouvons remarquer que certaines cellules gestuelles de la partition 5.1.1 : « Échapper à l'angoisse » sont en fait semblables et exécutées en synchronie avec certaines cellules qui composent les séquences gestuelles, effectuées en duo, de la partition 5.1.2 : « Désirer ou lâcher prise ? ». Ces coïncidences volontaires créent une sorte d'effet rythmique, qui accentue l'action se développant au centre de la scène³⁶. À nos yeux, ce phénomène rappelle aussi que l'individu est façonné par ce que la société lui a enseigné, et que, inversement, la collectivité est éventuellement caractérisée, dans une certaine mesure, par l'action de ses membres.

Inspirées également de la gestuelle de partitions constitutives du tableau 2, les séquences en fragmentation interrompue de la partition 5.1.2 : « Désirer ou lâcher prise ? », nous offrent des exemples de contrepoint dramaturgique, lorsqu'elles développent des actions qui correspondent à diverses stratégies, souvent malintentionnées, aidant les personnages à obtenir ce qu'ils désirent (s'approprier le gant, ou attirer, conserver l'attention de l'autre). De plus, comme nous l'avons dit précédemment, ces séquences sont intercalées avec des segments gestuels qui, eux aussi, participent à un contrepoint dramaturgique, nous montrant comment cinq personnages, chacun à leur tour, s'emparent du gant, lorsque les cinq autres, à tour de rôle, le perdent ou s'en défont volontairement.

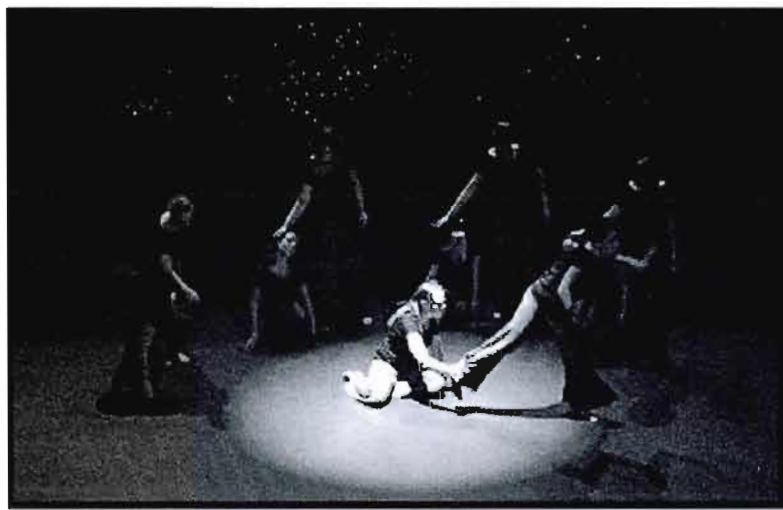


Figure 3.30 Extrait contrapuntique 5.1 « La mort ».

Enfin, dans la dernière séquence, deux personnages se chamaillent et, à l'issue de la bagarre, l'un réussit à retirer le chandail noir de l'autre, découvrant ainsi le costume blanc qu'il dissimulait. Redécouvrir la partenaire qu'elles croyaient disparue fait réagir le groupe : elles interrompent subitement leurs activités, portent leur attention sur ce personnage, auparavant « puni » dans l'extrait contrapuntique précédent, et s'approchent légèrement d'elle.



Figure 3.31 Fin de l'extrait contrapuntique 5.1 « La mort ».

Cet instant fait écho à celui où les autres personnages se sont approchés d'elle, jusqu'à la toucher, dans la partition 4.1.3 : « La mort de la liberté », et nous pourrions brièvement croire qu'elle va à nouveau se faire engloutir par ses partenaires. Nous avons préféré occasionner ici, en contrepoint dramaturgique, un changement d'attitude chez les personnages, pour signifier ainsi que la croyance en sa disparition définitive les aura fait réfléchir et soupçonner qu'elles pourraient peut-être, elles aussi, retrouver leur propre

individualité. Cette fois, elles ne s'en prennent plus à elle : la différence n'est plus source de désagrément ou de crainte, pour la collectivité. À la place, retirant tour à tour leur chandail noir, chaque membre du groupe réalise qu'elle possède aussi sa propre couleur³⁷. Nous y voyons la métaphore d'une découverte intérieure et personnelle. C'est cette découverte, ce moment d'individualité assumée, qui prépare l'occurrence du dernier tableau, composé d'un seul extrait contrapuntique : « L'éveil de la conscience ».

3.2.6 Tableau 6 : La prise de conscience

Grâce au cortex cérébral spécifiquement humain, l'Homme a appris à accéder à la fuite autrement que par un comportement moteur qui permette d'éviter la punition en se déplaçant dans l'espace. Cette fuite est celle offerte par l'imaginaire³⁸, qui naît de sa capacité d'effectuer des associations. Pour signifier la fuite dans l'imaginaire, nous avons choisi de bâtir le tableau 6 à partir d'une suite de parcours que nous appellerons partition gestuelle 6.1.1 : « La voie », mis en alternance avec deux séries de séquences gestuelles que nous nommerons, respectivement, partition gestuelle 6.1.2 : « La transformation », et 6.1.3 : « Le changement ». La répétition périodique d'actions, ainsi que la mise en valeur, tour à tour, des déplacements constitutifs de « La voie » et des séquences exécutées sur place formant « La transformation » et « Le changement » crée des rythmes binaires. Ceux-ci rappellent les battements du cœur (tension / relâchement), la respiration (inspiration / expiration) ou d'autres phénomènes fondés sur une dichotomie récurrente, caractérisant les cycles de la vie, ou diverses réalités de notre univers se présentant sous les traits d'une alternance contrastée (le jour et la nuit, la vie et la mort, etc.).

Puisque les cellules gestuelles étaient reprises en boucle et que le développement des séquences demeurait le même (courir / s'arrêter / dominer ou angoisser / libérer ou lâcher prise / se remettre à courir), nous avons voulu, par souci de contraste, miser sur la diversité dans le tracé des parcours, et varier fréquemment le nombre d'interprètes qui les exécutent. Cette multitude de variantes exprimait une sorte d'éclatement, de refonte se produisant à tous les niveaux de l'organisation sociale.

Les divers parcours qui constituent « La voie » sont exécutés par dix interprètes, comme si tous les individus de cette communauté cherchaient le moyen de se libérer de l'angoisse et que semblable fuite, par la course, leur permettait d'échapper aux punitions, ou de maintenir leur esprit dans un état d'ouverture. Une fois chaque trajet terminé, deux séquences gestuelles différentes (le *cantus firmus* et son contrepoint) sont exécutées simultanément, avant que ne s'amorce le parcours suivant. C'est-à-dire que l'une des séquences de « La transformation » est effectuée par un individu, un duo, ou un trio ; tandis que celles de « Le changement » se trouvent réalisées par le reste des interprètes.

Étant donné que ce tableau a été conçu de manière à offrir un condensé des thématiques abordées dans l'ensemble du spectacle, nous avons repris, et parfois modifié, des cellules gestuelles (parcours, démarches, postures, gestes) issues de plusieurs des extraits contrapuntiques précédents. Les variations de composition dans les dimensions gestuelles de ces cellules produisaient ainsi, dans le tableau 6, un ensemble de contrepoints spatiaux, temporels, cinétiques et rythmiques entre les partitions, mais aussi avec les extraits composant les différents tableaux antérieurs. Un contrepoint dramaturgique s'y manifeste aussi, considérant qu'au sein de l'ensemble des extraits contrapuntiques précédents, la domination et l'angoisse étaient abordées sans que les personnages ne parviennent vraiment à s'en libérer, alors qu'elles semblent ici transcendées.

3.2.6.1 Analyse des partitions du tableau 6

Repassons, chronologiquement, le déroulement de ce dernier tableau, et soulignons les contrepoints qui naissent de sa mise en tension avec certaines constituantes des tableaux antérieurs. Partant d'une disposition en deux files parallèles, perpendiculaires au public, et comptant cinq interprètes chacune, ces groupes amorcent une course dont la trajectoire dessine, sur scène, le symbole de l'infini, mais qui rappelle aussi la forme des ailes d'un papillon. Ce parcours entre en contrepoint spatial (puisque l'étendue parcourue est ici plus

vaste) et temporel (la durée est accrue), avec le déplacement analogue effectué (par seulement deux personnages, toutefois) dans la partition gestuelle 1.1.4 : « L'irruption des pulsions ».

Surpris par des spasmes inattendus, l'un des personnages³⁹ suspend sa course au centre de la scène. Les mouvements saccadés de son corps rappellent alors les chocs électriques ou les perturbations biologiques (douleurs internes), subies par les autres personnages, dans les tableaux précédents (1, 2, 3 et 4). Ce « châtiment » semble provenir d'elle-même et sa souffrance reste ignorée de ses congénères qui, au lieu de venir à son secours, continuent de courir. Refusant de se laisser terrasser par la douleur et l'angoisse, le personnage sujet à ces perturbations emploie l'énergie et la force des punitions reçues, pour retrouver son équilibre et s'ouvrir enfin au monde (elle passe de soubresauts et mouvements saccadés vers l'avant, à un geste d'élévation des bras vers le ciel, aux connotations de délivrance évidentes). Cette ouverture semble la source d'un profond bien-être, qu'elle voudra rapidement partager avec autrui. Le reste du groupe s'immobilise d'ailleurs subitement, comme si au moment où l'individu a réalisé la beauté de la vie, le temps avait suspendu son cours. Comme si ce personnage, transfiguré, voulait répandre sa prise de conscience, il élance son bras vers ses congénères côté jardin, puis côté cour. Les neuf interprètes accroupies, qui composent le reste de cette communauté, réagissent aussitôt : elles tendent à leur tour un bras vers le ciel et, en le rabaissant, leur regard traduit la surprise d'avoir alors vécu un bref instant d'harmonie, inattendu, déconcertant. Puis, soucieuses de raviver cet état, elles amorcent de nouveau leur course, dont le tracé esquisse les ailes d'un papillon.



Figure 3.32 Fragment de la partition gestuelle 6.1.2 « La transformation ».

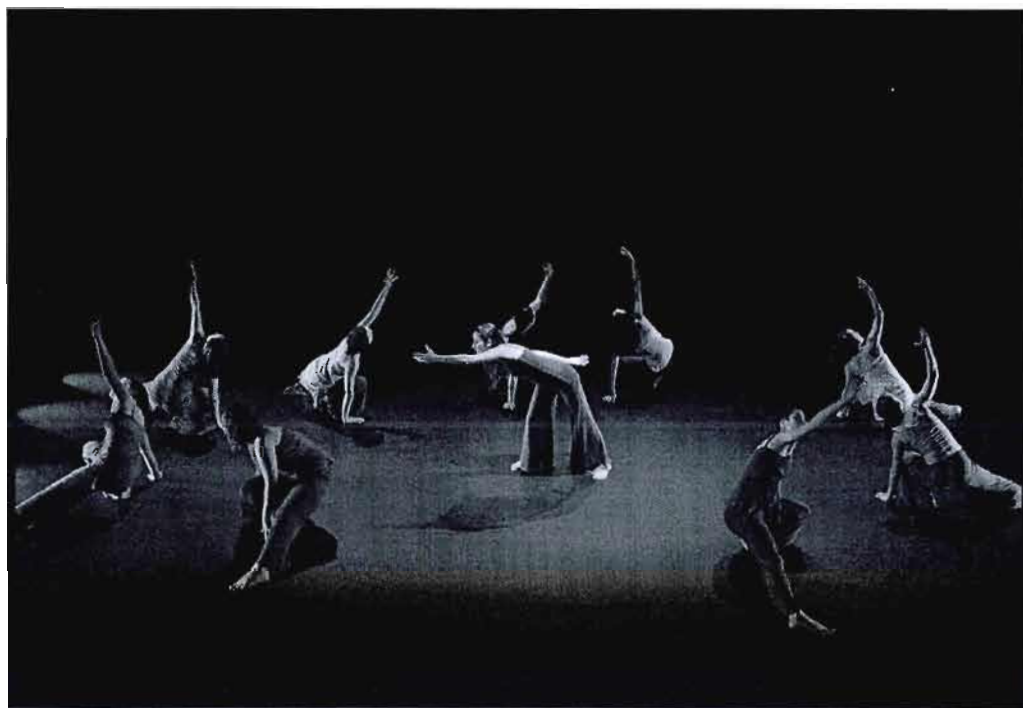


Figure 3.33 Partitions gestuelles 6.1.2 « La transformation » et 6.1.3 « Le changement ».

Ensuite, deux personnages⁴⁰ s'arrêtent soudainement et, autour de chacun d'eux, quatre autres interprètes viennent aussi s'immobiliser, comme obéissant aux mouvements des deux premiers, qui maintenant reproduisent deux cellules de la partition gestuelle 4.1.3 : « La mort de la liberté », tirées du tableau 4. Elles donnent des coups dans les airs, tandis que les quatuors de personnages, autour d'elles, réagissent en correspondance rythmique, comme si elles en étaient victimes (gestuelle inspirée de la partition 4.1.4 : « Les perturbations biologiques »). Le caractère offensif de ces gestes, d'une part, et la soumission caractérisée par les réactions qu'ils engendrent, d'autre part, font apparaître l'échelle hiérarchique de cette société : la dominance d'un duo sur le reste du groupe. Comme si ce couple de personnages, au pouvoir, rappelait à ses congénères les idées prédominantes et rigides qui, à travers l'oppression, maintiennent l'ordre au sein de cette microsociété. Toutefois, suite au troisième geste de domination, la collectivité, comme ses dirigeants, cesse soudain d'entretenir ce type de rapports : alors les deux leaders lâchent prise, ouvrant leurs mains comme si elles laissaient s'échapper des papillons. Les huit autres interprètes amorcent ensuite une démarche qui les mène à s'associer : se forment alors trois trios de personnages, aux bras entrelacés, comme enchaînés les uns aux autres. Malgré ces liens serrés qui les unissent, ces êtres ne semblent pas chercher à se libérer : ils ignorent ou acceptent, avec soumission, cette condition. Le dixième personnage⁴¹, isolé et ligoté de façon imaginaire, semble vouloir se défaire de ses liens et apparaît comblé de joie et de paix, une fois qu'il y parvient. Sa délivrance semble entraîner, du même coup, la libération de deux des trios. Ces sept personnages amorcent alors une course circulaire autour du trio central, qui demeure sur place.



Figure 3.34 Partitions gestuelles 6.1.2 « La transformation » et 6.1.3 « Le changement ».



Figure 3.35 Extrait contrapuntique 6.1 « L'éveil de la conscience ».



Figure 3.36 Fragment de la partition gestuelle 6.1.2 « La transformation ».



Figure 3.37 Extrait contrapuntique 6.1 « L'éveil de la conscience ».

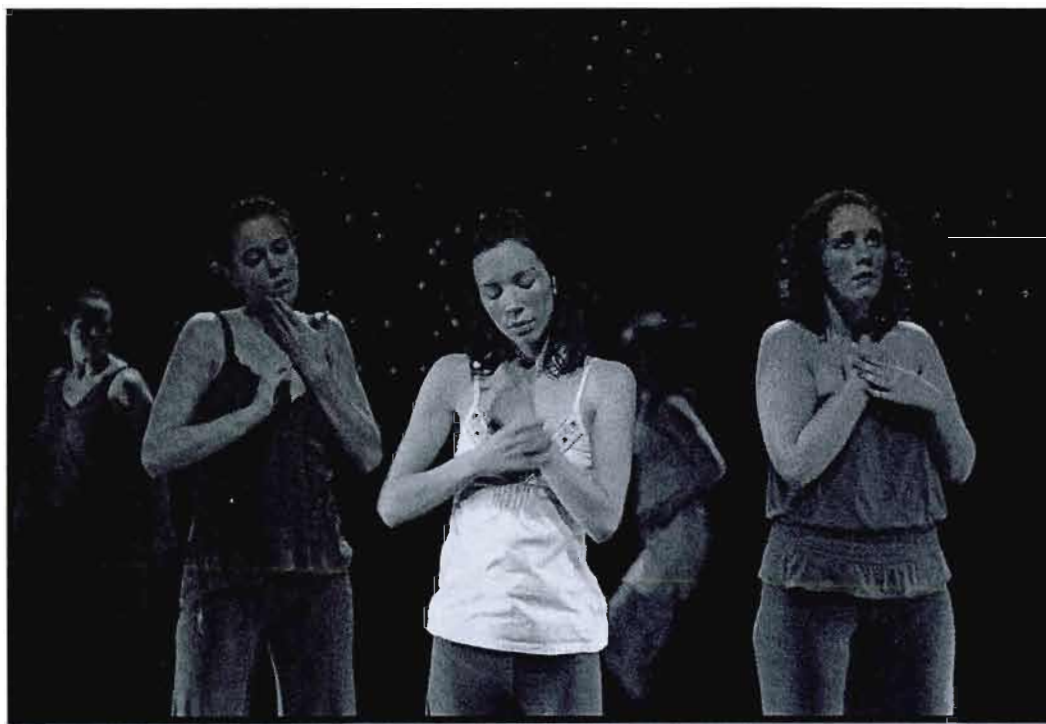


Figure 3.38 Fragment de la partition gestuelle 6.1.2 « La transformation ».

Ces trois personnages-là⁴² reprennent et modifient alors une cellule gestuelle tirée de l'extrait contrapuntique 1.2 : « L'évolution », provenant du tableau 1, et que nous retrouvons également dans les extraits contrapuntiques 2.1 : « Le principe du plaisir », du tableau 2, et la partition 4.1.1 : « Les rêves d'un individu », du tableau 4. Ils élèvent une main dans les airs, puis leur autre main s'empresse de la rattraper pour l'approcher de leur visage et s'en servir pour le caresser, comme si ces personnages entretenaient le souvenir du doux moment d'éveil vécu au tout début du tableau. Puis, les sept autres interprètes qui couraient autour d'elles s'arrêtent, puis élancent leurs bras en direction des trois individus : geste emblématique de punition tiré de la partition « La mort de la liberté », dans le tableau 4, qui représente la réticence, voire la répression exercée par la société à l'égard de la différence et du changement qui favorise le maintien de la structure hiérarchique en vigueur.

À ce geste, succède une démarche du groupe en direction du centre du cercle, en même temps que le trio, lui, s'en éloigne. Les sept interprètes répètent alors le geste de répression, cette fois de manière centrifuge, et se dispersent progressivement vers les côtés, l'arrière et l'avant-scène, chacune dans sa direction, tandis que le trio revient au milieu de l'aire de jeu, après avoir exécuté le geste associé aux chocs électriques ou aux perturbations. Une fois de retour au centre, les trois personnages ferment leur poing droit comme si elles prenaient la décision de ne plus se laisser perturber ni intimider par le groupe puis, avec la main tendue vers l'avant, d'un pas ferme, elles s'éloignent du centre, comme si elles rejetaient l'influence négative de la société.

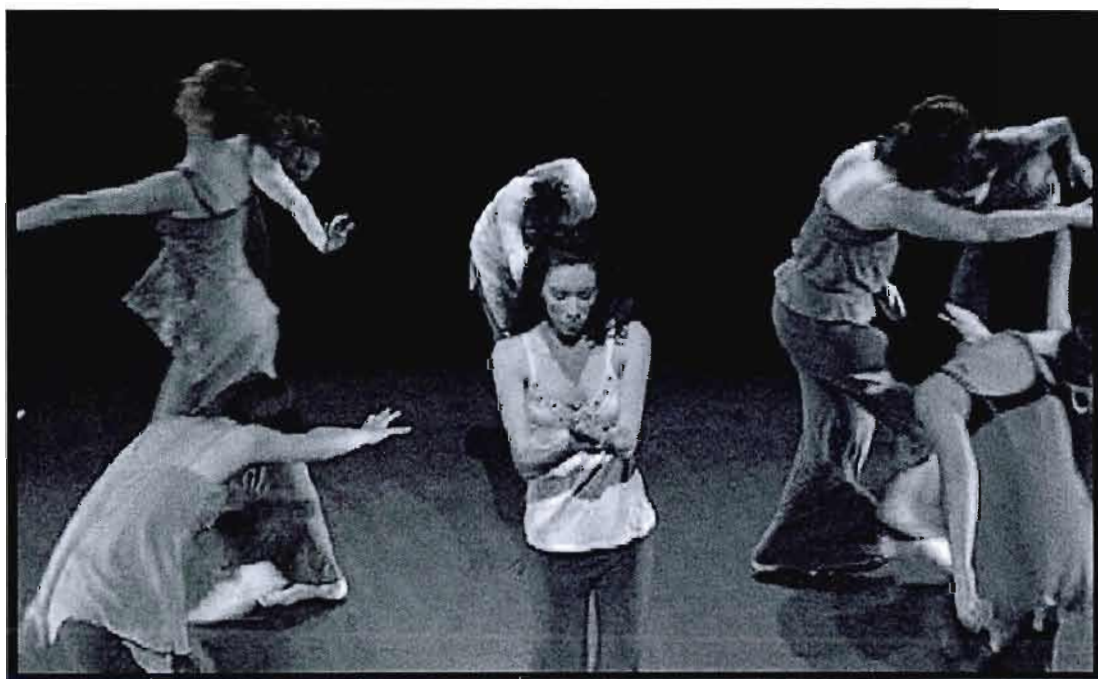


Figure 3.39 Extrait contrapuntique 6.1 « L'éveil de la conscience ».

Ensuite, toutes les interprètes se mettent en ligne. Une fois sur place, elles amorcent une série de mouvements : les cinq femmes disposées côté jardin se placent face aux spectateurs, et leur gestuelle devient alors linéaire et découpée, tandis que celle des cinq

autres comédiennes, qui nous font dos, demeure courbe et fluide. La ligne d'interprètes tourne, enclenche un mouvement horaire qui les voit marcher autour d'un axe central imaginaire, comme si elles formaient une grande hélice. Les unes nous font face et les autres nous tournent le dos, comme les deux côtés d'une même médaille, nous voyons l'avant et l'arrière de cette gestuelle interprétée en boucle.

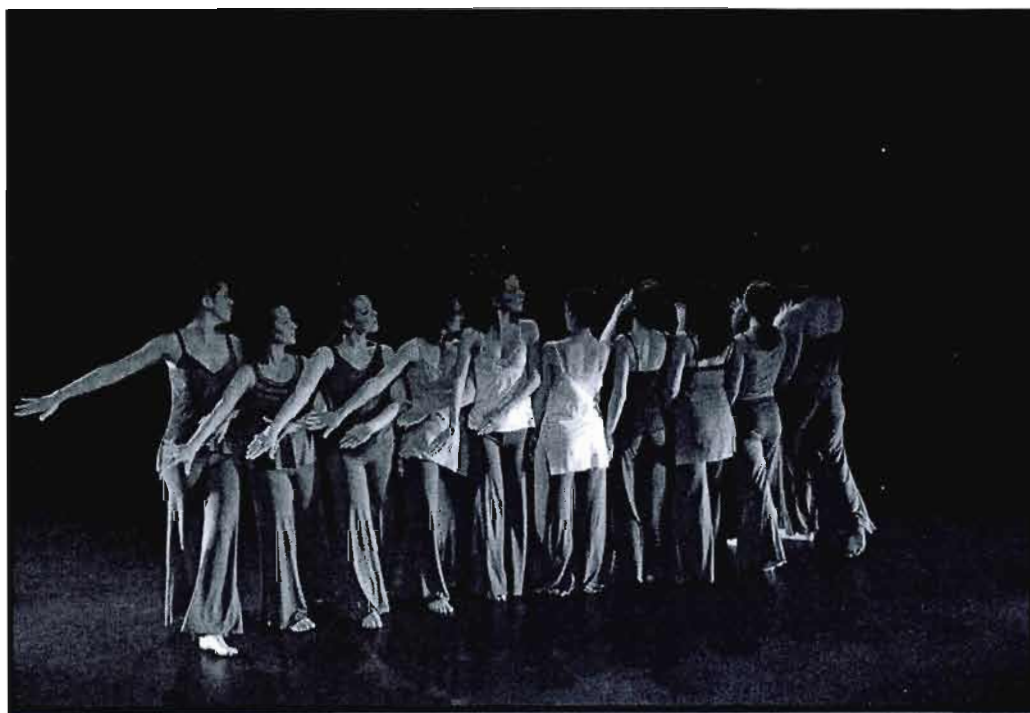


Figure 3.40 Fragment de la partition gestuelle 6.1.1 « La voie ».

Lorsque la ligne que forment ces corps se retrouve de nouveau perpendiculaire au public, elle se scinde en deux, découvrant alors un personnage isolé⁴³, qui reprend sur place des cellules gestuelles du tableau 3. Ce personnage n'est maintenant plus soumis à ses peurs et, d'une main confiante, semble chasser ses craintes, pendant que les deux groupes font un parcours en hélice (variation plus petite de la ligne antérieure : leurs pas, ici, sont amorcés en décalage, donnant l'impression d'un mécanisme d'horlogerie qui marque le rythme du temps qui passe). Une fois cette séquence terminée, toutes les interprètes s'avancent, une à une, vers

l'avant-scène. Pour la première fois, elles se regardent sans désir de domination, puis observent le public sans attentes ni attachement. Pour finalement quitter la scène et s'affranchir, une fois de plus, des restrictions spatiales de la scénographie, cette fois.



Figure 3.41 Fragment de la partition gestuelle 6.1.2 « La transformation ».



Figure 3.42 Fin de l'extrait contrapuntique 6.1. « L'éveil de la conscience ».

À la lumière de notre analyse des tableaux qui composent notre essai scénique *Fuite contre fuite*, nous constatons que le contrepoint peut se manifester entre les différentes dimensions visuelles (geste, scénographie, costumes, éclairages), et entre composantes auditives (texte, son, musique) du discours scénique, voire, entre éléments visuels et sonores. De manière plus spécifique, le contrepoint gestuel peut aussi se présenter à différentes échelles de la composition scénique : entre cellules, segments, partitions et / ou extraits contrapuntiques. La variété des contrepoints se manifestant à l'échelle des cellules des partitions gestuelles de *Fuite contre fuite* rappelle d'ailleurs les compositions de la musique polyphonique qui, note par note, font usage de la technique d'écriture du contrepoint pour mettre en dialogue des mélodies simultanées.

D'autre part, la juxtaposition visuelle des partitions évoluant sur scène se rapproche de certains cas de contrepoints cinématographiques, qui montrent des séquences d'action différentes et autonomes, se développant au sein d'une même prise. Le spectateur fait ainsi alterner son regard entre l'une et l'autre des actions, établissant des comparaisons entre elles. Par ailleurs, l'alternance de certaines partitions et la récurrence thématique de la gestuelle, entre les tableaux, ressemblent aux formes de contrepoint littéraire qui, elles, développent des variations sur un thème, considérées contrapuntiques même si elles ne sont pas simultanées.

Tout cela nous montre que le contrepoint gestuel peut se présenter sous des formes bien diverses, autres que le canon documenté en danse (c'est-à-dire, le décalage d'amorce ou le désordre dans la présentation des phrases gestuelles). L'application consciente de procédés contrapuntiques, au fil de notre processus de création, et la préoccupation constante pour engendrer des corrélations contrapuntiques entre les multiples dimensions de la gestuelle, nous ont consciemment permis d'organiser et de façonner esthétiquement notre discours scénique, mais aussi de modeler le sens de la gestuelle, en accord avec nos orientations idéologiques et dramaturgiques. Synthétisons maintenant, dans notre conclusion générale, les applications potentielles et incidences du contrepoint gestuel sur le discours scénique, et envisageons les voies de recherche futures que notre étude permet d'entrevoir.

CONCLUSION

Incidences du phénomène de contrepoint gestuel sur le discours scénique

À la recherche d'une approche regroupant des outils de création et de composition gestuelle compatibles, pouvant servir aux metteurs en scène et aptes à influencer sur le sens du discours scénique, nous nous sommes aventurée à transposer au geste la notion de contrepoint. Nous avons d'abord étudié comment ce concept est apparu et a évolué, au fil des siècles. Ensuite, nous avons noté qu'il a offert des avenues nouvelles à Meyerhold, important précurseur de la mise en scène telle que nous la connaissons aujourd'hui, qui s'en est inspiré pour élaborer la composition de ses spectacles, en mettant en dialogue et en tension les constituantes de la représentation. Nous avons aussi observé que, bien que le contrepoint trouve son origine en musique, divers arts en ont repris les procédés. Ainsi, il n'est pas rare de retrouver des effets contrapuntiques, à l'échelle de la composition, au sein d'œuvres très diverses. Nous avons donc réalisé un survol des applications du contrepoint en littérature, en cinéma, en danse et en musique, afin d'en cerner les formes et les variantes qui pourraient éventuellement se voir appliquées de manière analogue dans le façonnement et la structuration de la gestuelle scénique (voir chapitre I).

Comme nous l'avons vu, le terme de contrepoint désigne les effets d'antagonisme et de simultanéité qui mettent réciproquement en valeur les constituantes de l'œuvre. Cependant, cette notion s'utilise également pour qualifier les divers procédés qui établissent des corrélations rythmiques ou thématiques entre les éléments de nature différente qui composent successivement le discours. Il est aussi possible de l'employer pour désigner le processus de comparaison que nous effectuons nécessairement lorsque nous étudions le dialogue qui s'établit entre les distinctions significatives d'œuvres parentes, ou entre les ressemblances

observables au sein d'œuvres dissemblables. En somme, l'effet de contrepoint semble exister sous de multiples formes, à différentes échelles, se présentant parfois sous des traits atténués ; en d'autres occasions, se manifestant de façon plus remarquable. Le phénomène de contrepoint et les procédés qui s'y rattachent se manifestent ainsi dans les œuvres où il est possible d'observer une évolution indépendante des composantes juxtaposées qui entrent dans leur composition (musicale, sonore, visuelle, littéraire, scénique ou gestuelle), même si les interactions qu'elles entretiennent les font participer à une totalité.

Prendre conscience de ces multiples visions du contrepoint, propres aux différents arts abordés, a orienté les explorations gestuelles réalisées en tablant sur les procédés du contrepoint musical qui nous semblaient les plus féconds et adéquats à transposer dans le domaine de la composition gestuelle. Au cours de ces expérimentations, nous avons rapidement constaté que les équivalents théâtraux des procédés du contrepoint répondaient de manière satisfaisante aux questionnements liés à notre problématique. Ils agissent comme principes et outils aidant à mettre en relation des partitions gestuelles, ainsi qu'à déterminer l'ordre et la composition des dimensions du mouvement et des gestes. Ils facilitent aussi la création de corrélations conflictuelles et de résonances variées entre les actions représentées, contribuant ainsi au façonnement du discours scénique et de sa signification.

Nous avons notamment identifié (voir chapitre II) des caractéristiques prédominantes, nécessaires à l'apparition du phénomène de contrepoint gestuel tel que nous l'entendons (concomitance, mise en tension, corrélations, unité, valeur d'équivalence, etc.). Nous avons aussi repéré les variantes d'application du contrepoint gestuel (pur / composé, déterminé / indéterminé, absolu / relatif, global / partiel, etc.), les procédés contrapuntiques (l'altérité, l'inversion, l'insertion, la suppression, la permutation, l'emprunt, l'imitation, le synchronisme d'exécution, etc.), les modes d'exécution (simultanéité, succession, fragmentation, et leurs modalités), ainsi que les espèces (corporelle, spatiale, temporelle, rythmique, etc.), qui indiquent les dimensions sur lesquelles les procédés ont été appliqués, et dans lesquelles le phénomène de contrepoint se manifeste.

Procéder de la sorte était important car, à défaut de posséder une terminologie comme celle que nous proposons, pour en classer et spécifier les variantes d'application gestuelle, nous pourrions en confondre les causes (outils, procédés sollicités) avec les effets qu'ils produisent. De plus, cette notion de contrepoint risquerait, vu l'ampleur et la diversité de ses manifestations en théâtre, de jouer le rôle de fourre-tout pratique pour expliquer l'occurrence indépendante de phénomènes divers : concomitance, contraste, comparaison et corrélation, entre autres, alors que ces traits sont en fait tous nécessaires, et doivent cohabiter un certain temps, pour que nous assistions véritablement à l'apparition du contrepoint. Nous avons pu vérifier, lors de la création et de l'analyse de notre essai scénique *Fuite contre fuite* (voir chapitre III), que l'application du contrepoint sur diverses dimensions de la gestuelle exerce des incidences notables sur les aspects visuels (la composition) et / ou sur les aspects narratifs des partitions, notamment leur signification (compréhension des relations, des enjeux, des rapports de force entre personnages, etc.).

Nous avons distingué deux catégories de procédés : ceux du canon et ceux de corrélation contrapuntique. Les premiers cherchent à mettre en tension des partitions gestuelles semblables par l'opposition, la variation et / ou le contraste cultivés entre les gestes qui les composent¹ (sans pour autant qu'elles cessent de posséder des similitudes minimales) ; les deuxièmes visent à mettre en relation des partitions distinctes par la similitude, la correspondance ou la complémentarité des gestes qui les constituent (sans pour autant faire disparaître complètement leurs dissemblances). Ces procédés contrapuntiques se présentent à nous comme des outils de création et de composition, mais les rapports de cause à effet qui s'établissent entre leurs applications et leurs incidences spécifiques sur le sens adopté par les partitions gestuelles mises en contrepoint ne sont ni uniques, ni rigides, ni préétablis. De fait, l'interprétation d'une partition sera liée au développement des séquences gestuelles avec lesquelles celle-ci se trouve mise en contrepoint, sans compter qu'elle dépendra également des objectifs du personnage et du contexte général dans lequel s'inscrivent les situations développées.

Nous avons constaté qu'il est possible d'observer le contrepoint gestuel entre des séquences simultanées ou successives. Faire évoluer en simultané des partitions gestuelles de

valeur équivalente donnera au public la liberté de choisir où fixer son regard, sur quoi concentrer son attention : sa perception de la représentation reste alors tributaire du hasard et de ses préférences momentanées. En faisant usage de ce mode d'exécution parallèle, le metteur en scène doit donc, plus que jamais, se questionner sur le type et la quantité des informations qu'il révèle, accentue ou opacifie à chaque instant, au sein des différentes partitions, pour ainsi « orienter » de façon plus ou moins prononcée le regard du spectateur.

Notons aussi que le contrepoint table considérablement sur la capacité d'association du spectateur. Certes, selon le type d'alternance et de concomitance établie, et selon le degré de complexité du contrepoint qui en résulte : l'œuvre, ou l'extrait en question, exigera une attention plus ou moins soutenue de la part du public. Une fois accomplie la « lecture » intégrale de l'œuvre, ce dernier accédera à une vue d'ensemble lui permettant de saisir plus complètement la forme générale du spectacle, en plus d'apprécier toute la richesse de ses enchevêtrements.

D'autre part, l'équivalence relative entre partitions est très facile à moduler. Cet équilibre changeant peut être affecté par le recours à divers moyens scéniques : varier le nombre d'interprètes, leur proximité avec le public, l'intensité de l'éclairage qui leur correspond, la couleur des costumes employés, etc. Nous pourrions aussi en faire autant en sollicitant des moyens purement gestuels : le nombre, la cohérence, la lisibilité, la transparence et la signification des mouvements sont toutes des données propices à faire ressortir l'une des séquences plus que l'autre.

Le contenu et la forme restent les deux dimensions prépondérantes d'un discours. Au théâtre, la première est rattachée à la dramaturgie ; la seconde, à l'esthétique. Modifier l'une ou l'autre : c'est modifier le discours (que celui-ci soit concrétisé à travers la gestuelle ou non). Ainsi, l'esthétique d'un spectacle peut se voir affectée selon la manipulation contrapuntique opérée, principalement, à l'égard des dimensions corporelle, temporelle, spatiale, dynamique, cinétique, rythmique et stylistique. Cela, puisque les procédés sollicités accentuent, nuancent et / ou modifient radicalement la structure (l'ordre, la disposition et l'amorce), ainsi que la forme (la nature, la modalité et les proportions) des composantes des

partitions gestuelles. L'évolution du sens accordé à ces partitions, pour sa part, s'avère très sensible aux modifications effectuées sur les éléments des dimensions relationnelle (proximité physique, contact par le toucher ou le regard), contextuelle (la thématique, la situation et la condition du personnage), et dramaturgique (le personnage et l'action).

En outre, il est aussi possible d'envisager le contrepoint comme apte à façonner les structures fondamentales de la dramaturgie, agissant ainsi comme une importante source de théâtralité. Le conflit, par exemple, peut être perçu comme la résultante d'un contrepoint dramaturgique : l'opposition soutenue entre les objectifs des personnages, antagonisme qui tisse entre eux des relations étroites tout autant qu'il les divise. L'évolution des personnages pourrait également être vue comme un contrepoint dramaturgique, étant donné le contraste qui s'établit entre les actions qui incarnent les objectifs et les attitudes spécifiques d'un personnage, à différents moments de l'histoire à laquelle il participe. Enfin, une forme de contrepoint contextuel ressortirait de l'évolution des situations et serait perceptible dans les distinctions qui se manifestent entre des situations similaires au sein de l'intrigue, ou via les similitudes qui apparaissent entre des événements visiblement différents.

Notre recherche s'est limitée à identifier et à proposer une classification des types de contrepoints gestuels. Nos expérimentations, dans le cadre de notre laboratoire et au fil du processus de création de notre essai scénique, nous ont permis de valider notre hypothèse. Il reste cependant clair, dans notre esprit, que nous sommes loin d'avoir exploré toutes les avenues de composition scénique qui pourraient profiter de cette approche. Notre création n'est ainsi qu'une étape, dans un processus d'expérimentation qui mériterait de se poursuivre, et il serait souhaitable que d'autres tentatives d'application soient réalisées, de manière à mieux comprendre et maîtriser les possibilités offertes par ces outils (par exemple, dans la mise en scène d'un texte purement théâtral, lors de l'élaboration d'un spectacle réaliste, lorsqu'on désire créer des relations contrapuntiques entre le corps et la voix des personnages, etc.).

À nos yeux, les avenues contrapuntiques identifiées permettraient également de mettre mutuellement en relief des situations s'inscrivant au sein d'axes dramatiques, de

problématiques ou de thématiques destinées à s'opposer, et qui peuvent se voir enrichies par leur juxtaposition en contrepoint. L'exposition contrapuntique de deux partitions gestuelles pourrait alors être employée, notamment, pour montrer de façon plus marquée l'évolution d'une situation (amélioration, aggravation), ou celle d'un personnage (épanouissement, autodestruction, aliénation) ; ou pour intensifier les actions qui affectent la perception du personnage par son entourage (actes qui poussent à le mépriser, à l'idéaliser, à l'envier, à l'expulser ou à le persécuter, etc.). Nous pourrions y recourir également pour jouer avec la temporalité des situations mises en parallèle : cette approche pourrait servir, par exemple, à différencier ce qui appartient au présent de ce qui relève du passé (comme dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, de Michel Tremblay). Il serait possible d'en faire autant pour confronter la réalité des personnages à l'évocation de diverses réalités fictives (*Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello), spéculatives ou hypothétiques (*Douze hommes en colère*, de Reginald Rose), oniriques ou fantastiques (*Songe d'une nuit d'été*, de William Shakespeare), idéalisées ou fantasmées (*Les Bonnes*, de Jean Genet). Nous pourrions aussi comparer l'évolution d'un personnage réagissant de manière différente aux situations semblables auxquelles il est successivement confronté (*Le Procès*, de Franz Kafka) ; ou encore, mettre en tension les points de vue de chaque personnage vivant la même situation (*Oleanna*, de David Mamet ; *Le Psychomaton*, de Anne-Marie Olivier). Il serait aussi possible de soutenir une opposition entre le vrai et le faux ou les apparences (*Othello*, de W. Shakespeare ; *Le Révizor*, de Nicolaï Gogol), d'intensifier les différences entre deux groupes sociaux (les familles respectives des amoureux, dans *Roméo et Juliette*, de W. Shakespeare). Enfin, pourrait être montré comment un individu se fait exclure de la société à laquelle il appartient (*Yvonne, princesse de Bourgogne*, de Witold V. Gombrovitch ; *La visite de la vieille dame*, de Friedrich Dürrenmatt).

En définitive, la forme et le sens adoptés par le discours dépendent directement de nos choix de mise en scène, c'est-à-dire du nombre, de la diversité et de l'emplacement des corrélations ou des oppositions obtenues lors du processus de mise en contrepoint. Dans cet ordre d'idées, nous devons porter une attention spéciale aux nouvelles corrélations que nos décisions font apparaître. Pour qu'un véritable dialogue s'installe et perdure entre les partitions gestuelles, il faudra entretenir des liens entre les gestes et mouvements qui les

composent, mais aussi cultiver l'indépendance de celles-ci, pour ne pas perdre en chemin l'effet de contrepoint. Montrer sur scène, en concomitance, des partitions gestuelles identiques sans établir un nombre suffisant de disjonctions entre elles ; ou, au contraire, en représenter de complètement distinctes, sans chercher à les relier par un minimum de correspondances, ne permettra pas que soit perçu le phénomène de contrepoint (même si elles sont exécutées simultanément).

Puisqu'il s'agit d'une approche applicable à différentes échelles et à l'égard de composantes et dimensions variées du geste, bien que le metteur en scène ait consciemment appliqué les procédés contrapuntiques pour façonner le discours scénique, il peut parfois en résulter que le phénomène de contrepoint ne soit pas nécessairement très visible². Alors, il ne faudrait surtout pas tomber dans le piège de croire que, parce que la création de ces parties du discours s'est fondée sur l'application de procédés contrapuntiques, que celui-ci s'y manifesterait nécessairement de façon évidente. Penser le contraire ne serait pas plus juste : même si, à première vue, il n'est pas toujours facile de percevoir l'ampleur des liens contrapuntiques établis entre les dimensions de la gestuelle, cela ne veut pas dire que nous n'assistons pas, bel et bien, à un phénomène de contrepoint³. Ces considérations ne remettent aucunement en question l'utilité de nos propositions, en tant qu'approche de création et de composition gestuelle pour les metteurs en scène.

Notre transposition et les modes d'application du contrepoint proposés se sont d'ailleurs révélés fort utiles pour la composition gestuelle de notre création *Fuite contre fuite*. Nous croyons qu'elles pourraient l'être tout autant pour la création de bien d'autres spectacles où la composition gestuelle occupe une place prépondérante. Nous sommes néanmoins consciente que notre recherche, même si elle apporte de nouveaux et pertinents développements en matière d'applications du contrepoint au travail gestuel de l'acteur, ne fait que jeter les bases d'une approche de composition encore à préciser et à développer davantage, avant qu'elle puisse devenir, à proprement parler, une technique de création. Pour certains, notre proposition peut sembler un peu trop formelle ou complexe, à ce stade de sa formulation, qui n'en offre que les premiers jalons. Il est clair que d'autres recherches en ce sens viendraient offrir de précieux compléments à l'approche du traitement gestuel que nous

avons ici esquissée. Pour notre part, nous envisageons continuer à réfléchir et à explorer autour de ces procédés dans notre pratique artistique, afin de les raffiner davantage, de simplifier leur application, de parvenir à les exposer et à en proposer des usages concrets toujours plus accessibles.

Par ailleurs, vu ses vertus pédagogiques intrinsèques, le contrepoint musical est encore enseigné dans les universités ayant un programme spécialisé en composition ou en écriture musicale⁴. L'objectif visé, suite à cet entraînement, reste que le compositeur puisse s'amuser à faire ses propres combinaisons, voire à briser les règles de techniques qu'il maîtrise et dont il se plaira désormais à explorer les limites. D'autres arts possèdent, eux aussi, des notions et des techniques de base que l'artiste doit s'approprier en effectuant de multiples exercices (maîtrise de la perspective en peinture, acquisition de procédés littéraires, etc.), avant de pouvoir exprimer son talent artistique de façon plus variée et spontanée. Bien entendu, le fait de posséder des outils et des méthodes de création et de composition plus conscientes et structurées ne garantit pas la qualité des œuvres qui seront, en définitive, obtenues en y ayant recours. Toutefois, l'entraînement offert par de telles approches permettra sans doute à plus d'un de progresser de façon personnelle dans son expression artistique, en disposant de cheminements créatifs propres à orienter sa démarche.

Selon nous, en théâtre, apprendre la composition scénique en respectant les contraintes imposées par une méthode d'inspiration contrapuntique semble pouvoir offrir un cadre de référence pour comprendre les relations qu'il est possible de développer, et souhaitable d'explorer, entre les partitions gestuelles entrant dans la constitution d'un spectacle. Dans cet esprit, il nous apparaît avantageux que les contrepoints gestuels servent éventuellement aux jeunes metteurs en scène de moyens tangibles de s'entraîner à maîtriser les principes fondamentaux qui régissent leur art. Ce projet s'avère d'autant plus pertinent que, jusqu'ici, rares sont les approches d'enseignement de la direction d'acteurs qui semblent avoir été formulées explicitement. De plus, il existe peu d'outils de composition s'appuyant sur les interactions à cultiver entre des partitions gestuelles, mais aussi avec, et entre toutes les autres composantes de la représentation.

En ce qui a trait à une application globale de ces notions pour façonner le discours scénique dans tous ses aspects, Meyerhold annonçait déjà que les voies offertes par la technique du contrepoint pouvaient fournir des solutions à plusieurs problèmes scéniques et contribuer à une pratique plus réfléchie de la mise en scène. Suite à la présentation théorique des notions caractéristiques de cette approche et à l'exploration de leurs applications gestuelles, nous croyons qu'il est maintenant possible de transmettre ces outils, d'en explorer plus à fond les possibilités afin d'aboutir éventuellement à une technique de composition gestuelle, mais aussi d'en étudier la possible transposition pour modeler les différentes dimensions du discours scénique, dans sa globalité.

Ainsi, il pourrait s'avérer utile d'avoir recours à ces outils à chacune des étapes de l'élaboration d'un spectacle. Lors de l'analyse d'une pièce, les concepts contrapuntiques avancés faciliteraient sans doute la mise en tension des réseaux thématiques identifiés, et pourraient servir à modeler les relations plus ou moins oppositionnelles qui peuvent s'établir entre eux. Ce type de réflexion viendrait orienter la conception générale du spectacle et la composition de chaque élément qui s'y intègre, alors mis en contrepoint de manière à mettre en relief les interactions thématiques repérées. En enrichissant, complexifiant et variant les corrélations établies, cette pratique permettrait de faire ressortir les réalités et problématiques les unes par rapport aux autres, tout en les intégrant en un tout cohérent. Le metteur en scène pourrait aussi s'entraîner, à l'aide de ces outils, à diriger aussi bien de petits groupes que de grands ensembles de comédiens, tout en réfléchissant sur le sens du discours scénique, tel qu'affecté par les effets visuels créés par l'agencement contrapuntique des corps qui évoluent en même temps sur scène.

Les voies de recherche que cette approche permet d'entrevoir semblent nombreuses, tout comme ses possibles applications artistiques. À ce stade de l'exploration des avenues de composition gestuelle offertes par le contrepoint, nous en arrivons à la conclusion que cette notion incite, plus que jamais, le metteur en scène à se questionner sur la fonction, la valeur, la forme et la signification de chaque élément scénique (gestuel, textuel, scénographique, etc.), mais aussi sur ce qui ressort de leur mise en relation (antagonique ou synergique), à travers les multiples jeux de concomitance que le contrepoint autorise. Le metteur en scène

peut donc se servir du contrepoint comme approche de composition pour créer des effets esthétiques formels, ou pour donner corps visuellement à la dramaturgie, en élaborant des oppositions entre les partitions gestuelles propres aux situations et aux personnages représentés. Il peut aussi en faire usage comme tremplin créatif pour bâtir de nouvelles partitions gestuelles (qu'il envisage ou non de les mettre en contrepoint par la suite).

À travers le choix des corrélations et des types de mises en tension qu'il établira entre les dimensions du spectacle, la subjectivité propre à chaque metteur en scène confèrera une forme et un sens personnel à la composition contrapuntique en élaboration. « Penser en contrepoint » exige alors à l'artiste d'envisager son œuvre comme un réseau où chacune des composantes est un « fil » (une composition relativement autonome), et de considérer le processus de création, de mise en contrepoint, comme l'acte de « tissage » qui permet de les entrecroiser.

APPENDICE A

Chronométrage des partitions gestuelles de *Fuite contre fuite*

Durée totale de la vidéo : 00 : 39 : 00

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 1	00m50s	07m25s

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 2	07m35s	17m10s

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 3	17m20s	21m50s

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 4	22m00s	29m00s

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 5	29m10s	33m25s

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 6	33m30s	38m30s

	Amorce	Conclusion
TABEAU 1	00m50 s	07m25s

Extrait contrapuntique 1.1 « Le cerveau »	Amorce	Conclusion	Interprètes
Partition gestuelle 1.1.1 « Le système nerveux central »	01m35s	04m55s	Dalia Balp
Partition gestuelle 1.1.2 « La pensée »	03m10s	04m45s	Laurence Castonguay Lisa-Marie Lachapelle Marie-Hélène Chaussé
Partition gestuelle 1.1.3 « Les neurones miroir »	03m50s	06m30s	Juliane Racine Solen Chénier-Charette Stéphanie Laurin Marie-Hélène Beaudry
Partition gestuelle 1.1.4 « L'irruption de pulsions »	04m20s	06m25s	Audrey Leclair Eaubelle Daoust-Cloutier
Partition gestuelle 1.1.5 « La chaîne de hiérarchie »	04m55s	06m15s	Dalia Balp Lisa-Marie Lachapelle Laurence Castonguay Marie-Hélène Chaussé
Extrait contrapuntique 1.2 « L'évolution »	Amorce	Conclusion	Interprètes
Partition gestuelle 1.2.1 « L'évolution, A1 »	06m30s	07m25s	Dalia Balp
Partition gestuelle 1.2.2 « L'évolution, A2 »	06m30s	07m25s	Marie-Hélène Chaussé
Partition gestuelle 1.2.3 « L'évolution, B »	06m30s	07m25s	Laurence Castonguay Juliane Racine Solen Chénier-Charrette Audrey Leclair
Partition gestuelle 1.2.4 « L'évolution, C »	06m30s	07m25s	Lisa-Marie Lachapelle Stéphanie Laurin Marie-Hélène Beaudry Eaubelle Daoust-Cloutier

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 2	07m35s	17m10s

Extrait contrapuntique 2.1 « Le principe du plaisir »	Amorce	Conclusion	Interprètes
Partition gestuelle 2.1.1 « La gratification, A1 »	07m40s	09m05s	Lisa-Marie Lachapelle
Partition gestuelle 2.1.2 « La gratification, A2 »	08m20s	09m05s	Laurence Castonguay
Partition gestuelle 2.1.3 « La gratification, A3 »	08m40s	09m05s	Marie-Hélène Chaussé
Partition gestuelle 2.1.4 « La gratification, B »	09m20s	09m50s	Lisa-Marie Lachapelle
Partition gestuelle 2.1.5 « La gratification, C »	09m20s	09m50s	Toutes, sauf Lisa-Marie Lachapelle
Partition gestuelle 2.1.6 « La gratification, D1 »	09m50s	10m35s	Marie-Hélène Beaudry
Partition gestuelle 2.1.7 « La gratification, D2 »	09m50s	10m35s	Audrey Leclair
Partition gestuelle 2.1.8 « La gratification, D3 »	09m50s	10m30s	Eaubelle Daoust-Cloutier
Partition gestuelle 2.1.9 « La gratification, E1 »	10m35s	12m20s	Marie-Hélène Beaudry Audrey Leclair
Partition gestuelle 2.1.10 « La gratification, E2 »	10m40s	12m20s	Marie-Hélène Chaussé Laurence Castonguay
Partition gestuelle 2.1.11 « La gratification, F1 »	10m40s	12m20s	Dalia Balp Juliane Racine Solen Chénier-Charette Stéphanie Laurin Lisa-Marie Lachapelle
Partition gestuelle 2.1.12 « La gratification, G »	12m20s	13m15s	Eaubelle Daoust-Cloutier
Partition gestuelle 2.1.13 « La gratification, F2 »	13m15s	14m00s	Toutes.

Extrait contrapuntique 2.2 « La domination »	Amorce	Conclusion	Interprètes
Partition gestuelle 2.2.1 « La lutte défensive, A »	14m20s	17m10s	Lisa-Marie Lachapelle Marie-Hélène Chaussé
Partition gestuelle 2.2.2 « La lutte défensive, B »	14m00s	14m20s	Audrey Leclair Laurence Castonguay
Partition gestuelle 2.2.3 « La lutte défensive, C »	14m00s	14m20s	Juliane Racine Stéphanie Laurin
Partition gestuelle 2.2.4 « La lutte défensive, D »	14m00s	14m20s	Dalia Balp Eaubelle Daoust-Cloutier
Partition gestuelle 2.2.5 « La lutte défensive, E »	14m00s	14m20s	Marie-Hélène Beaudry Solen Chénier-Charrette
Partition gestuelle 2.2.6 « La lutte défensive, F »	14m20s	15m00s	Toutes, sauf : Lisa-Marie Lachapelle Marie-Hélène Chaussé
Partition gestuelle 2.2.7 « La lutte défensive, G »	15m05s	15m40s	Toutes, sauf : Lisa-Marie Lachapelle Marie-Hélène Chaussé
Partition gestuelle 2.2.8 « La lutte défensive, H »	15m45s	16m25s	Stéphanie Laurin Dalia Balp
Partition gestuelle 2.2.9 « La lutte défensive, I »	15m45s	16m25s	Solen Chénier-Charrette Audrey Leclair
Partition gestuelle 2.2.10 « La lutte défensive, J »	15m45s	16m25s	Marie-Hélène Beaudry Laurence Castonguay
Partition gestuelle 2.2.11 « La lutte défensive, K »	15m45s	16m25s	Eaubelle Daoust-Cloutier Juliane Racine
Partition gestuelle 2.2.12 « La lutte défensive, L »	16m25s	17m10s	Toutes, sauf : Lisa-Marie Lachapelle Marie-Hélène Chaussé

	Amorce	Conclusion
TABLERAU 3	17m20s	21m50s

Extrait contrapuntique 3.1 « L'inconscient »	Amorce	Conclusion	Interprètes
Partition gestuelle 3.1.1 « Les punitions, A1 »	17m20s	21m50s	Lisa-Marie Lachapelle
Partition gestuelle 3.1.2 « Les punitions, A2 »	17m20s	21m50s	Marie-Hélène Chassé

	Amorce	Conclusion
TABLERAU 4	22m00s	29m00s

Extrait contrapuntique 4.1 « Le principe de réalité »	Amorce	Conclusion	Interprètes
Partition gestuelle 4.1.1 « Les rêves d'un individu »	22m10s	26m10s	Eaubelle Daoust-Cloutier
Partition gestuelle 4.1.2 « La pression sociale »	23m40s	26m10s	Toutes, sauf : Eaubelle Daoust-Cloutier
Partition gestuelle 4.1.3 « La mort de la liberté »	26m15s	29m00s	Toutes, sauf : Eaubelle Daoust-Cloutier
Partition gestuelle 4.1.4 « Les perturbations biologiques »	26m15s	29m00s	Eaubelle Daoust-Cloutier

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 5	29m10s	33m25s

Extrait contrapuntique 5.1 « La mort »	Amorce	Conclusion	Interprètes
Partition gestuelle 5.1.1 « Échapper à l'angoisse »	29m55s	32m05s	Les interprètes qui sont disposées en demi-lune, face au public.
Partition gestuelle 5.1.2 « Désirer ou lâcher prise ? »	29m55s	32m05s	Un duo, ou un trio.

	Amorce	Conclusion
TABLEAU 6	33m30s	38m30s

Extrait contrapuntique 6.1 « L'éveil de la conscience »	Amorce	Conclusion	Interprètes
Partition gestuelle 6.1.1 « La voie »	33m30s	36m35s	Toutes.
Partition gestuelle 6.1.2 « La transformation »	33m45s	36m20s	Un solo, un duo ou un trio.
Partition gestuelle 6.1.3 « Le changement »	33m50s	36m15s	Les interprètes qui ne font pas partie du solo, du duo ou du trio.

APPENDICE B

Sont disponibles, au Centre de Recherches Théâtrales (CERT)
de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM :

une copie DVD de la captation vidéo de *Fuite contre fuite*,
une copie CD contenant des photographies du spectacle,
ainsi qu'un programme et une affiche.

NOTES ET RÉFÉRENCES

Introduction

1. Comme ceux associés au spectacle postmoderne : le syncrétisme, la déconstruction, l'ironie, le recyclage des formes, le collage d'éléments hétéroclites, l'annulation des hiérarchies, la juxtaposition d'images, l'éclatement d'un concept unidimensionnel de la réalité, le recours à un jeu physique et stylisé de la part des comédiens (Vigeant, 1989, p. 210).

2. Veinstein, 1955, p. 11.

3. Cela, malgré le fait que, de manière consciente ou non, ses choix puissent coïncider avec des tendances esthétiques et / ou idéologiques en vogue, lors de la création du spectacle.

4. En vue de la création élaborée dans le cadre de cette recherche, nous avons choisi de nous appuyer sur un texte non théâtral, afin que ce soit la gestuelle, et non le texte, qui nous permette d'engendrer des situations dramatiques et de représenter des conflits.

5. Rappelons que nous cherchons à identifier et à classifier les types de contrepoints gestuels, en vue d'offrir aux metteurs en scène un ensemble d'outils de création et de composition, et non un système d'analyse des liens et modes d'agencement des éléments et des signes constitutifs de la représentation, comme la sémiologie théâtrale le propose.

6. Notamment, ceux de Béatrice Picon-Vallin et de Gérard Abensour.

7. Un constant aller-retour entre la théorie et la pratique a ainsi caractérisé notre démarche. D'une part, nos expérimentations gestuelles s'inspiraient des multiples applications des procédés du contrepoint déjà faites en musique et réinterprétées par d'autres arts. D'autre part, les résultats de notre laboratoire nous ont aidée à distinguer d'autres manifestations du contrepoint en théâtre (potentiellement présentes dans les autres arts), mais jusqu'ici peu étudiées, trop partiellement documentées.

8. Étant donné que notre recherche se concentre sur les applications du contrepoint dans la gestuelle scénique, nous avons choisi d'aborder uniquement les arts pouvant entretenir des liens étroits avec les discours gestuel et scénique.

9. Dans cette section, nous ne prétendons pas envisager trop étroitement la notion de contrepoint, mais plutôt exposer les réflexions qui ont nourri et soutenu notre démarche de création (qui exigeait de comprendre ces procédés, pour ensuite les reproduire et générer ainsi diverses partitions gestuelles mises en contrepoint).

10. La labanotation est un système graphique créé par Rudolf Laban, en 1928, pour garder trace, analyser, puis reconstruire le mouvement corporel humain (prenant en compte les aspects spatiaux, temporels et dynamiques des gestes). Ce système est reconnu et amplement utilisé dans les domaines de la danse et du théâtre, mais aussi dans l'industrie, la médecine, la psychiatrie, les analyses de communication non verbale et les sports.

11. Bien sûr, Meyerhold a contribué aussi à l'essor du constructivisme scénique, en plus de créer la biomécanique, méthode qui cherche à développer les aptitudes physiques de l'acteur : sa précision, son agilité, sa coordination, son expressivité et son rythme. Par contre, au-delà de ces considérables apports théâtraux (et de son intense activisme politique), nous nous intéresserons surtout, dans le cadre de la présente recherche, aux liens comparatifs que cet artiste établissait entre la musique et la mise en scène puis, plus spécifiquement, à sa vision du contrepoint au sein d'un spectacle. Cette dernière nous a notamment permis d'entrevoir l'étendue des applications potentielles du contrepoint en théâtre, avant de nous efforcer de cerner celles plus particulièrement applicables au geste.

Chapitre I

1. Dans son acception d'opposition à la polyphonie, la monodie englobe « [...] des chants collectifs à l'unisson, ainsi que des chants accompagnés, s'ils ne sont pas à voix différentes » (Vignal, 2005, p. 928).

2. L'orgue était le seul instrument toléré dans l'église chrétienne comme guide-chant. La musique purement instrumentale (elle aussi monodique) était considérée comme profane et utilisée spécifiquement pour les danses et divertissements : un instrument jouait la voix principale ; d'autres fournissaient un accompagnement simple ou donnaient le rythme. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que la musique instrumentale connaîtra enfin davantage d'essor.

3. Chant religieux monodique, homophonique et sans mensuration.

4. L'hétérophonie (du grec « sons différents ») apparaît lorsque plusieurs voix font entendre simultanément différentes versions d'une même mélodie. Cette pratique, probablement connue des grecs, est aussi présente dans quelques formes musicales primitives ou orientales.

5. Les termes *polyphonie* et *contrepoint* sont parfois utilisés comme synonymes. Toutefois, dans notre recherche, nous emploierons le premier pour désigner « la musique » qui fait entendre simultanément plusieurs lignes mélodiques, différentes ou s'imitant. Le deuxième sera utilisé soit : 1) pour parler des « lignes mélodiques » qui s'ajoutent à la voix principale pour former une polyphonie ; 2) pour qualifier la « technique et les procédés » qui assurent l'écoute indépendante et simultanée de deux ou plusieurs lignes mélodiques.

6. Cette paternité ne fait plus l'unanimité parmi les musicologues.

7. Notamment Norbert Dufourcq (1960), Emilio Casares Rodicio (1988), Annie Cœurdevey (1998), et Marie-Claire Beltrando-Patier (2004).

8. Le chant mélismatique attribue plusieurs notes à chacune des syllabes d'un texte chanté, par opposition au chant syllabique, où une seule note correspond à chaque syllabe.

9. Notes de caractère ornemental ajoutées à un texte musical.

10. En témoignent, notamment, le *Tropaire de Winchester*, en Angleterre ; le répertoire de Saint-Martial, à Limoges, en France, le répertoire de Saint-Jacques de Compostelle, en Espagne et, surtout, les compositions de l'École de Notre-Dame, à Paris (menant à son apogée à l'*Ars antiqua*), dont les maîtres les plus célèbres sont Albertus Papiensis (vers 1140), Léonin (vers 1160) et Pérotin Magnus (avant 1199). Les musicologues considèrent d'ailleurs souvent ce dernier comme le père de la polyphonie, vu sa grande inventivité et l'élégance inédite de ses œuvres. Par leurs traités et compositions polyphoniques, plusieurs autres musiciens d'origine anglaise et française semblent aussi avoir contribué au perfectionnement de la théorie et des pratiques d'écriture contrapuntique, ainsi qu'à l'établissement d'une notation proportionnelle. Parmi eux, nous nous limiterons à nommer Robert de Sabilon, Pierre de La Croix, Jean Garlande, Jean Ballois, Walter Odington, John Cotton, Jérôme de Moravie, Francon de Cologne et Francon de Paris.

11. En plus de l'apparition des nouvelles formes polyphoniques, les compositions de l'*Ars antiqua* laissent entrevoir la naissance d'autres phénomènes d'envergure, dans l'histoire de la musique. Notamment, le développement et la codification de la notation musicale proportionnelle ; la progression de la langue populaire en musique, alors que le latin perd du terrain ; la rationalisation des durées ; l'engouement croissant pour l'harmonie, ainsi que les imbrications entre musiques religieuse et profane. Autant de faits qui annoncent une époque aux compositions plus variées : l'*Ars nova*.

12. C'est-à-dire, les périodes connues comme l'*Ars nova*, nommée ainsi après la publication du traité de Philippe de Vitry (1291-1361) ; et l'*Ars subtilior*, « [t]erme introduit en 1963 dans le langage de l'histoire de la musique par Ursula Günther, pour désigner la période qui s'étend entre [...] l'*Ars Nova* et le début de la Renaissance » (Vignal, 2005, p. 50).

13. « Procédé polyphonique qui consiste à faire reprendre par une partie un passage plus ou moins long qui vient d'être exposé par une autre. L'imitation peut être occasionnelle ou systématique : dans ce dernier cas, elle donne naissance à des formes particulières, telles que le canon, le *ricercar* ou la fugue » (Vignal, 2005, p. 676).

14. Notes étrangères à un accord, servant de transitions entre ses notes.

15. Note attaquée sur un temps faible de la mesure, qui prolonge sa durée sur le temps fort suivant.

16. Notes dissonantes par rapport à un accord.

17. Bien que nous nous concentrons sur les origines et le développement du contrepoint et de la polyphonie, il va sans dire que la monodie continue elle aussi à s'embellir et se complexifier, tandis que la musique harmonique se développe en parallèle avec le contrepoint. C'est seulement à partir du XVIII^e siècle que l'harmonie en viendra à être considérée comme une « science » à part.

18. Notamment, à travers les écrits du Français Guillaume de Machaut (1300-1377), des Italiens Francesco Landini (1325-1397) et Giovanni Pierluigi Palestrina (1525-1594), ainsi que des membres de l'école franco-flamande, comme Guillaume Dufay (1400-1474), Gilles Binchois (1400-1460), Johannes Ockeghem (1410-1497), Josquin des Prés (1440-1521), Nicolas Gombert (1500-1556) et Roland Lassus (1532-1594), entre autres. Sans oublier les écrits du Néerlandais Jakob Obrecht (1450-1505), et de l'Espagnol Tomás Luis de Victoria (1548-1611).

19. La musique polyphonique se distingue de la musique harmonique, en cela que la première fait entendre en même temps plusieurs mélodies ; tandis que la deuxième consiste, en principe, en une seule mélodie soutenue par un accompagnement.

20. Notamment, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Franz Joseph Haydn (1732-1809), Hector Berlioz (1803-1869), Félix Mendelssohn (1809-1847), Robert Alexandre Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), Anton Bruckner (1824-1896), Johannes Brahms (1833-1897), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Max Reger (1873-1916), Richard Strauss (1864-1949), Arnold Schönberg (1874-1951), Béla Bartók (1881-1945), Igor Stravinski (1882-1971), Walter Piston (1894-1976), Virgil Thomson (1896-1989), György Sándor Ligeti (1923-2006), Franco Donatoni (1927-2000), Steve Reich (1936-), Philip Glass (1937-).

21. Définition tirée de l'*Encyclopédia Universalis*. Paris, 1985, vol. V, p. 441, reprise par Picon-Valin, 1990, p. 372.

22. Vers la fin du XIX^e siècle, alors que la mise en scène commence à s'affirmer en tant qu'art à part entière, Adolphe Appia réfléchit également sur la place et l'influence de la musique au sein d'un spectacle théâtral. Cependant, puisque notre recherche porte en particulier sur le contrepoint, nous prioriserons les réflexions de Vsévolod Meyerhold, qui a introduit et développé ce concept dans ses mises en scène.

23. Notamment dans *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck (1905), où la musique de Ilia Sats couvrait toute la durée de la représentation (Picon-Vallin, *in* Feneyrou, 2003, p. 48).

24. Pour ne nommer que quelques-uns des metteurs en scène de renommée internationale dans les spectacles desquels il est possible d'observer des contrepoints scéniques (et gestuels) : Lev Dodine, Robert Wilson, Claude Régy, Ariane Mnouchkine, Einar Schlee, Iouri Lioubimov, Piotr Fomenko, Didier-George Gabily, François Tanguay, Stanislas Nordey. (Triau, 2003). Toutefois, malgré l'intérêt que cela pourrait présenter, nous n'analyserons pas leurs œuvres dans le cadre de cette recherche, puisque cela nous écarterait du but visé par notre étude. Notre travail d'analyse se limitera ainsi à la description (chapitre III), du rôle que les contrepoints gestuels identifiés ont joué dans le processus d'élaboration de notre création *Fuite contre fuite*.

25. Cela, malgré l'écart temporel et spatial avec les spectacles de Meyerhold, et malgré l'apparition de nouvelles tendances théâtrales, la diversité des courants esthétiques apparus depuis et la variété des idéologies sociales que supportent ces spectacles. Ce qui montre l'universalité et l'atemporalité de cet effet.

26. De par sa richesse même, définir les frontières de l'art littéraire demeure une tâche ardue. Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau définit la littérature comme « l'emploi du langage articulé comme matériau de l'œuvre d'art » (Souriau, 2006, p. 955). Une ample gamme de textes s'inscrit alors dans cette pratique artistique, quel que soit leur genre (narratif, descriptif, dramatique, lyrique, poétique, argumentatif, logique, épistolaire) ; leur support (mémoire humaine, papier, cédérom, bande magnétique) ; leur moyen de transmission (la voix, l'écriture, des gestes corporels-linguistiques, le code morse), et leur extension (nombre de mots, de pages ; la durée de l'œuvre). Les moyens d'expression du texte littéraire s'avèrent aussi multiples : il peut être lu, récité, chanté, reproduit par des appareils électroniques, mélangé à d'autres matériaux (visuels, sonores ou scéniques), au cœur d'une affiche, d'une bande dessinée, d'un opéra, d'une chanson, d'une pièce de théâtre ou d'un film, etc.

27. Nous nous assurons, de cette manière, que les formes éloquentes de contrepoints relevées au cœur des exemples débattus résulteront surtout de choix littéraires. Nous nous pencherons plus tard, au § 1.7, sur les procédés du contrepoint musical.

28. Une isotopie littéraire consiste en un « réseau d'unités lexicales d'un texte portant sur un même thème, qui confère une cohésion au texte » (Définition tirée du dictionnaire du logiciel Antidote).

29. J.-L. Cupers, *in* Piette, 1987, p. 99.

30. Que nous exposerons dans les sections subséquentes de ce chapitre.

31. Nous pourrions ici revenir et continuer largement à débattre des similitudes et différences qui se révèlent lors de l'exécution et / ou de la perception de chacun de ces deux arts, dits auditifs : par exemple, d'une part, la lecture, l'identification et la compréhension des mots, en opposition avec celles des notes ; d'autre part, l'écoute, la reconnaissance et l'association des sons d'un texte récité, en comparaison avec celles d'une mélodie monodique ou polyphonique. Bien que ce soit un thème digne d'intérêt, nous ne nous arrêterons pas davantage sur ce sujet, vu le caractère auditif de ces rapports : aborder adéquatement ces phénomènes rallongerait significativement notre recherche, sans vraiment contribuer à la progression des réflexions sur notre objet d'étude.

32. C. S. Brown, *in* Piette, 1987, p. 99.

33. « Dans *Der Steppenwolf* de H. Hesse, affirme T. Ziolkowski, la double perception atteint l'effet d'un jeu de mots maintenu. Enfin, Aldous Huxley dans *Point Counter Point* et André Gide dans *Les Faux-monnayeurs*, sont parfois cités comme des expérimentateurs compétents de ce type de suggestion » (Piette, 1987, p. 99).

34. Ces procédés nous rappellent la composition paradoxale des structures dramatiques, employée systématiquement par Meyerhold qui, par exemple, insérait des épisodes comiques ou montrait de l'ironie dans les situations tragiques, ou créait des contrastes inhabituels dans le visuel : soleil bleu, ciel orangé, cherchant ainsi à faire ressortir les contradictions de l'action et à renverser la perspective du spectateur.

35. L'antithèse, la métaphore filée, l'ironie, l'euphémisme, l'hystérologie et, de façon plus subtile, l'oxymore, le coq-à-l'âne, le lapsus, etc.

36. Le terme de contraste « désigne l'opposition de deux choses qui se font ressortir l'une l'autre. On qualifie de contrasté soit l'ensemble fondé sur un contraste, soit les éléments qui y sont en contraste » (Souriau, 2006, p. 481).

37. Voir chapitre II.

38. Mais aussi dans les autres arts.

39. Ancien élève de Vsévolod Meyerhold. Au nombre de ses réalisations les plus connues : *La Grève*, 1925 ; *Le Cuirassé Potemkine*, 1925 ; *Octobre*, 1927 ; *Ivan le Terrible*, 1946. Aujourd'hui encore, ses théories et ses films demeurent des références de choix dans plusieurs ouvrages traitant du montage cinématographique (voir bibliographie).

40. Plusieurs cinéastes, comme Jean-Luc Godard, Jean Cocteau, Luis Buñuel, Carl Theodor Dreyer, entre autres, affirment la forte influence des théories et des œuvres de Eisenstein dans leur pratique cinématographique (Villain, 1991, p. 125).

41. Suite continue d'images enregistrées par la caméra (Passek, 1995, p. 1702).

42. Imaginons, par exemple, une séquence pendant laquelle, au premier plan, une femme dans la quarantaine décrit en des termes plutôt positifs sa relation passée avec son mari, décédé depuis vingt ans. Si, dans la même prise, en arrière-plan, on voit un homme dans la vingtaine en train de battre sa femme, et que celle-ci ressemble à s'y méprendre à la dame possédant le double de son âge, qui livre son témoignage au premier plan : ces trames narratives, qui pourtant évoluent en parallèle avec une certaine indépendance, seront perçues comme liées. On les interprétera probablement comme deux époques de la vie de cette même femme, qui idéalise visiblement sa relation passée.

43. Par exemple, imaginons qu'une prise « A » montre un rat qui, après avoir perçu un signal lumineux et sonore, reçoit une décharge électrique dans les pattes ; qu'une prise « B » montre un homme en train de se disputer avec une femme, puis de diriger son regard vers une porte ; qu'une prise « C » consiste en un gros plan sur la main de l'homme qui essaie, sans succès, d'ouvrir une porte fermée à clef ; qu'une prise « D » montre un rat visiblement agité, au poil hérissé et à la respiration saccadée ; et enfin, qu'une prise « E » consiste en un gros plan sur le visage, tendu, de l'homme qui vient de se disputer. Perçues isolément, ces prises impliquent chacune leur propre conflit. Séparément, chacune transmet un message précis et autonome : A = recevoir un choc électrique sans pouvoir y échapper ; B = être en désaccord avec quelqu'un ; C = l'impossibilité concrète de quitter une pièce ; D = l'angoisse et ses manifestations physiologiques ; E = le fait de ressentir une émotion intense. Lorsqu'on les assemble en succession, toutefois, des liens s'établissent entre elles, et un enjeu plus global apparaît. Dans notre exemple, la décharge électrique peut alors être associée à la dispute ; l'incapacité d'ouvrir la porte à l'impossibilité du rat d'échapper à ce choc ; l'état physiologiquement anxieux du rongeur, aux émotions souterraines de l'homme. Considérée dans son ensemble, on risque fort d'attribuer à cette séquence un sens métaphorique : l'homme, pris comme un rat, incapable d'échapper à une forme de désagrément ou de punition, expérimentera des perturbations biologiques analogues à celles du rongeur captif, soumis à des décharges électriques. Nous décrivons ici, à grands traits, une séquence du film *Mon oncle d'Amérique*, de Alain Renais (scénario de Jean Gruault), dont nous nous sommes inspirée pour la création du spectacle *Fuite contre fuite*. Voir chapitre III.

44. Le concept se retrouve, par exemple, dans la section « danse » du site Internet : <http://www.artsalive.ca/fr/dan/make/toolbox/solo.asp> (consulté le 7 mars 2011) et dans divers ouvrages sur la chorégraphie, notamment ceux de Jacqueline M. Smith (1976), de Lynne Anne Blom et L. Tarin Chaplin (1982), Elizabeth R. Hayes (1998), Stuart Hodes (1998), ainsi que dans la liste de termes musicaux transposés au mouvement par Émile Jaques-Dalcroze (1976), dans son ouvrage *Le rythme, la musique et l'éducation*.

45. Ce cas particulier n'est pas reconnu par tous les chorégraphes. Par exemple, Villanueva déclare que : « La "ola del estadio olímpico", pese a ser un movimiento repetido, sincronizado secuencialmente, NO es un canon ; es, precisamente, una imitación por repetición » (Villanueva, 1995, p. 102). Notre traduction : « La fameuse "vague" des stades olympiques N'est PAS un canon, même s'il s'agit d'un mouvement répété, synchronisé en séquence ; en effet, elle n'est qu'une imitation par répétition ».

46. Toutefois, le retardement d'entrée, lui, n'est pas considéré comme un canon. Villanueva semble d'accord avec Hutchinson et Haars, sur ce point.

« Entre la gente de danza se cree que un canon es una simple secuencia de movimientos repetida por diferentes bailarines en diferentes momentos de la frase musical. Incluso, cuando en una secuencia que debe ser en unísono los bailarines pierden el compás, sus compañeros los critican socarrinamente diciéndoles "*bonito el canon*". Pero esto es un concepto incompleto, simplificado, que ha tomado gran arraigue entre los coreógrafos » (Villanueva, 1995, p. 102).

Notre traduction :

En danse il est fréquent de croire qu'un canon est une simple séquence de mouvements répétée par divers danseurs, à différents moments d'une phrase musicale. Il arrive même que, lorsque les danseurs perdent le rythme, ou prennent du retard dans une séquence qui devait être exécutée à l'unisson, ceux-ci se taquent en se disant : « quel beau canon ! ». Mais, cela n'est qu'une vision réductrice et simplifiée du canon qui s'est imposée entre chorégraphes.

47. Afin de ne pas induire le lecteur en erreur avec une traduction française inexacte de certains termes anglais, nous avons choisi de laisser dans la langue des auteurs qui ont donné nom et classifié ces formes de canon chorégraphiques.

48. Nous avons cependant trouvé un cas documenté de *crab canon* :

« Music notation made the crab canon (canon cancrizans) possible. It is a canon that can be played forward or backward, and even when the page is turned upside down. Haydn's *Ten Commandments* is a crab canon, also Luigi Dallapiccola's *Notebook for Anna Libra*. Paul Hindemith's *Ludus Tonalis* (the title means play with tones) is a highly complex one. An enthusiastic user of something like the crab canon is Twyla Tharp, who sometimes requires dancers to do complex phrases of movement *retrograde*, or backward » (Hodes, 1998, p. 200).

49. Ces règles peuvent varier selon l'époque, le nombre de voix qui s'ajoutent au *cantus firmus*, et la forme de la composition. Elles seront différentes, par exemple, dans un canon, dans une fugue, ou dans une composition scolastique. Elles se voient d'ailleurs transgressées par certains compositeurs, quand il est possible de le justifier musicalement. Néanmoins, les théoriciens ont pu dégager certains principes récurrents. Voir, par exemple, les divers traités de contrepoint existants, notamment celui de Marcel Bitsch et Noël Gallon.

50. Les règles harmoniques déterminent les principes et les exceptions, en rapport avec la relation des intervalles harmoniques (c'est-à-dire d'un point de vue vertical) ; les dissonances et les consonances entre les notes des différentes lignes mélodiques ; les distances maximale et minimale qui séparent les voix (intervalles sur toute la ligne mélodique) ; la récurrence des accords ; les cadences et accords admis, leurs renversements et

répétitions ; les croisements et dédoublements de notes, ainsi que l'emploi possible de l'unisson, entre autres.

51. Les règles mélodiques établiront les principes et les exceptions en rapport avec la relation des intervalles mélodiques (c'est-à-dire d'un point de vue horizontal), à l'intérieur de la même phrase musicale. Elle surveille, par exemple, les changements de modulation ; les mouvements conjoints ou disjoints des notes ; l'admission ou non de retards, de notes de passage et de broderies ; la répétition de notes ; l'organisation et la continuité des notes ; le dessin de la mélodie ; les formes ascendante ou descendante des gammes majeures ou mineures ; l'altération et la résolution des notes ; la distribution des notes sur les temps forts ou faibles de la mesure.

52. Les règles rythmiques du contrepoint, quant à elles, se concentrent entre autres sur les types de mesures employées ; la distribution, la variété et l'imposition de certains rythmes ; les combinaisons rythmiques ; l'entrée des voix et la superposition admise ou interdite de certains rythmes ; l'utilisation permise ou non du silence, du contretemps et de la syncope.

53. Qui toutefois dépasse le cadre de cette recherche.

54. Pour ne citer qu'un exemple : vers 1400, la fugue (composition contrapuntique en imitation libre – non strictement canonique) était à caractère vocal. Des instruments viendront progressivement s'ajouter pour soutenir la voix humaine ou la remplacer. Toutefois, les libertés prises pour l'arrangement et la transcription de la musique vocale aux instruments étaient telles, qu'elles rendaient souvent méconnaissable le modèle vocal initial, dans sa transcription instrumentale. Ainsi, graduellement, les techniques du contrepoint se sont complexifiées, et la fugue en imitation libre monothématique est devenue polythématique (développant plusieurs sujets).

55. Par exemple, à celles où la monarchie prévaut comme forme d'organisation politique : règne alors surtout la musique tonale, dont toutes les harmonies, cadences et conclusions mélodiques gravitent autour de la tonique (note fondamentale de la gamme majeure ou mineure, sur laquelle se fondera la composition). La tonique (ou 1^{er} degré de la gamme), est considérée comme « le roi » ; la dominante (5^e degré de la gamme) est considérée comme son opposant, qui voudrait « dominer » la mélodie, sans jamais réussir à détrôner le 1^{er} degré de la gamme. À travers semblables exemples, pourrait être observé comment les découvertes scientifiques et progrès technologiques, comment les réformes philosophiques, les mouvements sociaux et régimes politiques, entre autres, ont pu se projeter tour à tour dans la musique et l'influencer (dans ses formes, ses styles, ses techniques, etc.). Cette avenue permettrait également d'analyser, de manière métaphorique, les effets et la manière dont sont perçues, en divers temps et lieux, les compositions faisant usage des procédés du contrepoint. Ces œuvres se verraient sûrement, alors, attribuer des caractères spécifiques : descriptifs ou symboliques ; expressifs ou dramatiques ; savants ou formels, comme Bitsch et Bonfils l'exposent déjà dans leur traité *La fugue*.

56. Parmi ces ouvrages qui enseignent la théorie du contrepoint musical, ainsi que les procédés du style fugué et de la fugue, se trouvent les écrits de : Johann Joseph Fux (1660-1741), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), Luigi Cherubini (1760-1842), François-Joseph Fétis (1784-1871), François Clément Théodore Dubois (1837-1924), André Gedalge (1856-1926), Charles Kœchlin (1867-1950), Marcel Dupré (1886-1971), Noël Gallon (1891-1966), Walter Piston (1894-1976), Marcel Bitsch (1921-) Alain Weber (1930-), et Michel Baron (?-).

57. Le terme « micropolyphonie » est lié à une technique d'écriture inventée par György Ligeti, que celui-ci utilisa pour la première fois dans *Apparitions*, composée pour grand orchestre en 1958-1959, et créée le 19 juin 1960, à Cologne. Il s'applique, comme son nom l'indique, à une polyphonie du microcosme. En d'autres termes, les « nuages sonores » ou *clusters* plus ou moins étendus, utilisés par Ligeti, sont articulés au niveau microscopique par des procédés contrapuntiques comme le canon sous toutes ses formes (augmenté, diminué, rétrograde...). Mais le réseau polyphonique est tellement serré qu'il devient imperceptible, tant dans son détail que dans sa structure combinatoire d'ensemble, rendant ainsi floues les multiples lignes qui le constituent. Le détail de l'écriture lui échappant, l'auditeur ne perçoit plus que des « irisations » de la matière sonore globale. Avec *Atmosphères*, composée pour grand orchestre en 1961, et créée le 22 octobre 1961, au festival de Donaueschingen, Ligeti affinera encore cette technique micropolyphonique afin de transformer graduellement le timbre et la texture de la matière instrumentale (<http://www.universalis.fr/encyclopedie/micropolyphonie/> consulté le 20 avril 2010).

58. Afin d'alléger la lecture de notre mémoire et de ne pas répéter ces informations, nous détaillerons chacun de ces contrepoints au chapitre II, au moment d'effectuer la transposition des procédés sélectionnés.

Chapitre II

1. Les mouvements et / ou positions du corps : mimiques, postures, gestes, démarches.

2. Corporelle, spatiale, temporelle, dynamique, rythmique, cinétique, dramaturgique, contextuelle, relationnelle et stylistique.

3. Les classifications de composantes et de dimensions proposées dans ce mémoire sont la synthèse des propositions, analyses et théories du mouvement de divers auteurs traitant du mouvement corporel. Nous nous sommes inspirée notamment de *L'énergie qui danse : L'art secret de l'acteur* de Eugenio Barba et Nicola Savarese (1995), *The Viewpoints Book : A Practical Guide to Viewpoints and Composition* de Anne Bogart et Tina Landau

(2005), *Technique générale du mouvement* de Pierre Conté (1977), *Le théâtre du geste* de Jaques Lecoq (1987), *Construire la danse* de Doris Humphrey (1990), *Le rythme, la musique et l'éducation* de Émile Jaques-Dalcroze (1976), *Éléments du langage chorégraphique* de Jacqueline Robinson (1992), *La musique du corps : Expression par le mouvement* de Susanne Martinet (1991) et *La maîtrise du mouvement* de Rudolf Laban.

4. La plupart d'entre elles ont aussi participé à la création du spectacle *Fuite contre fuite*.

5. Nous tenons aussi à souligner qu'elles ont suivi ce laboratoire dans le cadre d'un cours hors-programme complétant leur formation. En plus d'exiger le développement d'une dimension didactique (notamment en ce qui a trait aux consignes formulées), ce contexte nous a conduit à établir un cadre pédagogique pour nos rencontres. Les étudiantes ont passé un examen à la fin de la session, le 17 mai 2009, dans la salle J-2940. Cette évaluation consistait à appliquer des contrepoints précis sur des partitions gestuelles nouvelles ou préétablies. Les participantes ont aussi composé un extrait contrapuntique, pour cette occasion, sans que nous n'intervenions dans sa création. Visiblement, ces interprètes ont été capables de bien comprendre le vocabulaire proposé lors de cette étape de notre recherche et de l'employer pour créer des effets contrapuntiques dans leur gestuelle.

6. Notamment, la juxtaposition par simultanéité ou alternance, de manière à générer un effet de concomitance ; la mise en tension par opposition, variation, contraste ou nuance ; l'autonomie discursive entre les parties mises en dialogue. Voir § 2.2.1.

7. La plupart de ces termes ont été utilisés tel que Susanne Martinet le propose dans son ouvrage *La musique du corps : Expression par le mouvement* (1991). Cette auteure est une experte en pédagogie de l'expression corporelle qui s'est fondamentalement inspirée des écrits de Jaques-Dalcroze et de la musique, mais aussi de la peinture et de la sculpture, pour développer sa technique. « Jaques-Dalcroze a basé sa méthode sur la musique, et le mouvement est au service de celle-ci. Il a voulu rendre la musique corporelle, et moi, le corps musical : j'aspire par-dessus tout à la musicalité du mouvement, car c'est elle qui lui donne respiration, vie et sensibilité » (Martinet, 1991, p. 131).

8. Une démarche équivaut au corps qui se déplace par lui-même d'un point à un autre, en adoptant une posture, une mimique ou en exécutant des gestes au fil de son parcours. Une posture correspond au corps immobile, dans une position quelconque, mais exigeant une attitude et / ou un effort physique ou mental de la part de l'interprète. Une mimique est, pour sa part, obtenue par des mouvements spécifiques visant à modifier l'expression faciale. Un geste est composé de mouvements pouvant être effectués par toutes les parties du corps.

9. Classification proposée par Jacques Lecoq (1987, p. 21), dont nous nous sommes inspirée pour créer les partitions gestuelles qui ont servi de base d'expérimentation dans le cadre de notre laboratoire.

10. De manière volontaire ou non, le mouvement corporel sur scène est régi par ces dimensions (sauf pour les dimensions contextuelle et dramaturgique, qui sont plus spécifiques aux gestes signifiants).

11. Thème complexe et amplement traité par la sémiologie théâtrale.

12. Le kinème se définit comme « la plus petite unité de mouvement corporel qui puisse être extraite et distinguée d'un autre mouvement » (Birdwhistell, *in* Winkin, 1981, p. 165). Ce concept a été proposé par l'anthropologue américain Ray L. Birdwhistell, qui a réalisé des études sur la kinésique et la communication par le corps en mouvement.

13. Lors de nos rencontres, nous avons parfois utilisé des ressources sonores, musicales, vocales, scénographiques, ainsi que divers objets, comme déclencheurs du mouvement et de l'action, cela, en plus d'effectuer des explorations qui abordaient diverses combinaisons (mouvement-voix, voix-voix, corps-scénographie, geste-son, action-accessoire). Nous avons également consacré quelques séances à l'application de nos procédés pour mettre en contrepoint l'énonciation et l'interprétation d'un texte. Ces consignes formelles ont aussi été employées comme déclencheurs pour attribuer des usages et sens variés aux objets manipulés par des personnages. Nous ne traiterons toutefois pas, ici, de ces particularités de notre processus créatif, car elles débordent du cadre de notre recherche. Nous nous pencherons surtout sur la mise en contrepoint des corporalités, des mouvements, des gestes, des démarches, des séquences et partitions gestuelles, des actions qui les composent, des personnages qu'elles impliquent et des contextes où elles se déroulent.

14. Nous avons d'abord nommé ce repère « un temps », ensuite « un temps d'action », pour finalement le rebaptiser « temps d'exécution ».

15. Nous basant sur les pulsations marquées par un métronome, nous avons travaillé généralement sur un *tempo lento*, qui équivaut à 30 pulsations par minute.

16. C'est-à-dire que l'amorce de l'action était effectuée entre deux pulsations, mais non sur la pulsation qui marquait le tempo.

17. L'anacrouse implique l'ajout de mouvements additionnels, avant l'amorce de la partition gestuelle régie par les pulsations du métronome.

18. Se dit d'un intervalle qui est, en une situation socioculturelle donnée, ressenti comme agréable à l'oreille. Au Moyen Âge, les *consonances* étaient la quarte, la quinte et l'octave. À partir de la Renaissance, la quarte devint une dissonance, et les *consonances* furent dites soit « parfaites » (octave et quinte), soit « imparfaites » (tierce et sixte). Pour des raisons de formalisme pédagogique, cette dernière notion est encore utilisée de nos jours, bien que de nombreux autres intervalles soient jugés agréables à l'oreille (Vignal, 2005, p. 348).

19. « En harmonie, on appelle *cadence* certains enchaînements d'accords introduisant dans le discours musical un caractère de ponctuation grammaticale plus ou moins conclusive » (Vignal, 2005, p. 198).

20. Nos références : *La fugue* (1993) de Marcel Bitsch et Noël Gallon, *Fondements de la composition musicale* (1987) de Arnold Schoenberg, *Form in music* (1966) de Wallace Berry, *Traité élémentaire de contrepoint comparé* (1954) de Jean Doüel, *Cours de contrepoint* (1938) de Marcel Dupré, *Étude sur l'écriture de la fugue d'école* (1933) et *Précis de règles du contrepoint* (1926) de Charles Kœchlin, et *Traité de contrepoint et de fugue* (1928) de Théodore Dubois.

21. Voir le chapitre I.

22. C'est-à-dire que les nouveaux liens entre les proportions, mais aussi l'ordre des parties composant nos partitions, génèrent une composition plus complexe. Processus qui, répété, pourrait mener à l'élaboration d'extraits toujours plus vastes, voire conduire à la création d'un spectacle entier.

23. Les bras, les jambes, sont des parties du corps, donc essentiellement de même nature : ces corrélations sont suffisantes, dans ce cas-ci et à cette échelle, pour établir les liens minimaux qui doivent prévaloir entre des compositions pour que le phénomène de contrepoint se manifeste.

24. Barba et Savarese, 1995, p. 218-219.

25. Puisque l'application de certains procédés contrapuntiques retenus ressemble plus à leur utilisation en danse, en cinéma ou en littérature, qu'à leur usage analogue en musique, nous adoptons une terminologie plus proche de celle employée dans ces arts.

Chapitre III

1. Il s'agit des genres, espèces, procédés et modes d'exécution exposés dans le chapitre II.

2. Nonobstant, nous tenons à souligner que, malgré les associations d'idées à caractère musical qui nous ont inspirées et qui ont renforcé notre désir de créer à partir de ce thème, la fuite stimulait aussi notre imagination et entraînait intimement en résonance avec notre sensibilité personnelle.

3. De formation, il était neurochirurgien ; mais par sa pratique professionnelle, il était aussi neurobiologiste, éthologue (spécialiste du comportement animal) et, par ses écrits, il s'est également imposé comme eutonologue (spécialiste du comportement humain), ethnologue (spécialiste du comportement des sociétés) et philosophe.

4. Certains de nos choix correspondent à des caractéristiques du postmodernisme. Nous avons, par exemple, « recyclé » les théories de Laborit, dont nous avons fait un collage d'extraits : certains provenant d'un livre, d'autres d'un scénario. La « juxtaposition d'images » était fréquemment obtenue par la juxtaposition d'actions et de partitions gestuelles. Il y a « annulation des hiérarchies » : les personnages évoluent la plupart du temps sur un pied d'égalité, et il n'y a pas d'histoire racontée, à proprement parler. Nous avons aussi misé sur un « jeu physique et stylisé » (Vigeant, 1989, p. 210).

5. La structure de la fugue se fonde sur la variation et le principe de contrepoint en imitation : « un thème principal (ou *sujet*), et un ou plusieurs thèmes secondaires (ou *contre-sujets*), passant d'une partie à l'autre, sont exposés, développés, ramenés, divisés et combinés dans un ordre régulier, chaque voix s'imitant elle-même, et toutes les voix s'imitant entre elles » (<http://dictionnaire.metronimo.com/index.php?a=term&d=1&t=3980>, consulté le 27 avril 2011).

6. Selon Laborit (1976), le principe du plaisir vise l'assouvissement des besoins innés (ou acquis par l'apprentissage) et implique la possibilité de répéter l'action gratifiante.

7. Oscillant entre documentaire et fiction, le film propose un point de vue analytique sur les comportements humains. Par ailleurs, au-delà de la nature contrapuntique propre au cinéma, que nous avons exposée dans le chapitre I § 1.5, *Mon oncle d'Amérique* est un film qui peut être considéré comme un contrepoint cinématographique, en ce qui a trait à sa structure. En effet, les vies de trois personnages principaux s'y trouvent enchevêtrées, d'une part, avec des extraits d'archives du cinéma français qui représentent l'état émotif de ces individus et, d'autre part, avec des images d'expérimentations faites sur des rats en cage. En parallèle, la voix de Henri Laborit (dans son propre rôle) explique le fonctionnement du cerveau : tantôt celui du rat, tantôt celui de l'être humain.

8. D'autres contraintes ont aussi contribué à la prise de cette décision : demander aux interprètes de mémoriser et d'interpréter le texte aurait probablement aussi exigé de créer des contrepoints vocaux propres à correspondre, ou à entrer en dialogue, avec les contrepoints gestuels générés (ce qui aurait impliqué du temps de répétition additionnel, dont nous ne disposions malheureusement pas).

9. Interprétée par le comédien Martin Mercier.

10. Le terme « contrepoint » réfère ici au phénomène qui répond aux critères énoncés dans le chapitre II. Le lecteur devra toutefois mettre ce concept en contexte, selon l'utilisation que nous en ferons dans divers passages du présent chapitre. Selon le genre et l'ampleur des compositions auxquelles nous ferons référence, il pourra s'agir d'un contrepoint composé, pur, déterminé, indéterminé, etc.

11. Seulement des femmes ont répondu à l'appel lancé de participer, en tant qu'interprète, à la création de *Fuite contre fuite*.

12. Notre collage a subi des nombreux ajustements, au fil de la création. La version finale n'a cependant pas conservé les extraits où apparaissent la plupart de ces mentions.

13. Par ordre d'apparition, il s'agissait des suivantes : Dalia Balp, Laurence Castonguay, Lisa-Marie Lachapelle, Marie-Hélène Chaussé, Solen Chénier-Charrette, Stéphanie Laurin, Julianne Racine, Marie-Hélène Beaudry, Audrey Leclair, Eaubelle Daoust-Cloutier.

14. Le centre de la scène ou l'avant-scène primaient sur l'arrière scène ; de face ou debout étaient des positions plus commodes à percevoir que de dos ou au niveau du sol ; un nombre plus grand de gestes concrets attirent notre regard et notre attention plus facilement qu'un moindre nombre de gestes abstraits, exécutés pendant la même période.

15. Lors du tableau 4 (voir § 3.2.4), neuf interprètes exécutant la même partition gestuelle partagent la même couleur de costume (noir et gris), constituant ainsi visuellement un groupe ; en contraste avec le blanc du costume du seul individu qui exécute une partition différente, ce qui nous permettait de signifier le détachement de cet individu face à sa communauté. Puis, dans le tableau 6 (voir § 3.2.6), lorsque tous les personnages sont habillés différemment, nous nous servions de l'éclairage pour accentuer la partition gestuelle exécutée par un seul personnage, ou par un petit groupe isolé d'interprètes, ce qui, en plus de rétablir l'équilibre d'équivalence du contrepoint, nous aura aidé à représenter le cheminement du personnage qui réalise l'éveil de sa conscience.

16. « La connaissance de la réalité extérieure, l'apprentissage des interdits socioculturels et des conséquences désagréables qu'il peut coûter de les enfreindre, comme de celles, agréables, dont le groupe social peut récompenser l'individu pour les avoir respectés, répond au *principe de réalité* » (Laborit, 1976, p. 20).

17. Par exemple, avec l'image du cosmos, nous cherchions, entre autres, à projeter et accentuer l'idée de l'universalité et de l'atemporalité des comportements et reflexes de survie caractéristiques de notre espèce.

18. La scénographie et les éclairages relevaient de la scénographe Audrey Chikhani (assistée par Sylvianne Binette, qui a, par ailleurs, aussi conçu les coiffures) ; les costumes, accessoires et maquillages, pour leur part, ont été conçus par Sabrina Dubois-Gagnon (assistée de Mireya Bayancela) ; le montage de la bande sonore (musique et collage de textes) a été développé par nous-même, mais l'enregistrement et le traitement sonore ont été réalisés par Philippe Génier et Stéphanie Laurin (cette dernière a aussi conçu et réalisé le graphisme de l'affiche) ; la direction de production, l'assistance à la mise en scène et la régie étaient, pour leur part, sous la responsabilité de Mélissa Poisson.

19. Il s'agit des mélodies 09-15-00 ; *Rocket fall on rocket falls* ; *Lift your skinny fists, like antennas to heaven* du groupe *Godspeed you! Black Emperor*, ainsi que des mélodies *The lighthouse*, et *Eight steps* du groupe *Electrelane*. Nous ne possédions pas les partitions de ces mélodies pour en effectuer une analyse rigoureuse, mais il était possible, surtout dans 09-15-00, de percevoir le développement de plus d'une ligne mélodique dans les compositions retenues du groupe *Godspeed you! Black Emperor*. Ce qui nous porte à croire que les compositeurs ont sûrement eu recours à la technique du contrepoint musical.

20. Extraits tirés de l'ouvrage *Éloge de la fuite*, de Henri Laborit, et du film *Mon Oncle d'Amérique*, de Alain Renais.

21. Rappelons que le « canon » est une forme spécifique de contrepoint. C'est alors la similitude évidente entre les composantes des partitions gestuelles qui constitue la principale caractéristique nous permettant de qualifier ainsi l'effet des partitions ici mises en contrepoint.

22. C'est-à-dire, comme la version originale qui allait nous servir de base et de point de repère pour bâtir ou modifier d'autres partitions. Procéder sans *cantus firmus* signifierait que la mise en contrepoint des partitions se fait en réalisant des ajustements mutuels : la composition de chacune exerce alors une influence sur les autres. Notons, par ailleurs, que le *cantus firmus* n'est pas toujours la partition présentée d'abord au sein du spectacle (celle-ci, nous l'appellerons désormais l'*antécédent*). Au contraire, le *cantus firmus* peut même parfois n'être observable, dans une production, que quelques minutes après la présentation de la partition en contrepoint (nous l'appellerons, à ce moment-là, le *conséquent*). Ainsi, une personne n'ayant pas suivi le processus de création, ne pourrait pas déterminer avec certitude laquelle est en fait la partition originale, le *cantus firmus*.

23. Qui regroupe les choix esthétiques, idéologiques et dramaturgiques exposés précédemment.

24. C'est-à-dire, partition 3 de l'extrait contrapuntique 1 du tableau 4.

25. Sujets qui seront développées plus amplement dans les tableaux suivants.

26. Interprété par Dalia Balp.

27. Notons que ce processus de synthèse est soumis à une forme de gradation : le tableau 1 synthétise le spectacle ; l'extrait contrapuntique 1.1 « Le cerveau » résume le tableau 1 ; la partition gestuelle 1.1.1 « Le système nerveux central » condense l'extrait contrapuntique 1.

28. La gestuelle de cette partition servira de *cantus firmus* pour la création du tableau 4. Voir § 3.2.4.1.

29. Tracé de huit couché que nous retrouverons aussi dans l'un des parcours effectués dans le cadre du dernier tableau.

30. Voire, en contrepoint corporel indéterminé.

31. Les nouvelles cellules créées seront d'ailleurs reprises, à leur tour, dans les extraits contrapuntiques « Le principe de réalité » du tableau 4, et « L'éveil de la conscience » du tableau 6, engendrant ainsi un contrepoint contextuel macrostructurel. Dans l'extrait contrapuntique 1.2 « L'évolution », les gestes ressemblent à des mouvements impulsifs, comme si le corps réagissait à des pulsions nerveuses soudaines ; dans le tableau 4, les mêmes gestes semblent composés d'actions exprimant la pression exercée par un groupe pour obtenir la soumission d'un individu ; finalement, dans le tableau 6, ces gestes semblent parfois utilisés comme une arme pour se libérer d'une agression interne ou externe.

32. Cette partition (comme beaucoup d'autres) peut être analysée à plusieurs échelles. D'une part, il y a des oppositions entre les actions des deux interprètes qui la réalisent, générant des contrepoints corporels, spatiaux et dramaturgiques ; d'autre part, cette partition est en contrepoint avec son imitation (la partition 2.1.10 : « La gratification, E2 »), exécutée avec un court décalage, de l'autre côté de la scène, par deux autres interprètes. L'union de ces deux partitions peut, toutefois, être perçue comme établissant un contrepoint avec la partition 2.1.11 : « La gratification, F1 », qui se réalise au fond, à l'arrière-scène.

33. Interprétés par Marie-Hélène Chaussé et Lisa-Marie Lachapelle.

34. Interprété par Eaubelle Daoust-Cloutier.

35. Pendant que, ayant serré leurs rangs, ils la cachent en lui faisant écran, l'interprète met un costume semblable à celui des membres du groupe et se mêle à ses partenaires, de manière à ce que le public ne puisse plus la reconnaître lorsqu'elles desserrent leurs rangs. Ils ont alors l'impression qu'elle s'est volatilisée.

36. Dans cet extrait contrapuntique, nous avons situé les séquences gestuelles exécutées par moins d'interprètes au centre de la scène, et nous les avons éclairées de manière plus intense, pour maintenir ainsi une certaine valeur d'équivalence avec l'autre partition qui se trouvait exécutée, en même temps, par plus d'interprètes.

37. Même s'il pouvait y avoir, parmi leurs costumes, des couleurs se ressemblant : la coupe particulière de leur camisole restait alors distincte, comme si malgré le partage d'une idée, d'une valeur, chacune entretenait sa propre vision du monde.

38. « Imaginaire dont l'antagonisme fonctionnel avec les automatismes et les pulsions, phénomènes inconscients, est sans doute à l'origine du phénomène de conscience » (Laborit, 1976, p. 12-13).

39. Interprété par Stéphanie Laurin.

40. Interprétés par Juliane Racine et Audrey Leclair.

- 41. Interprété par Marie-Hélène Beaudry.
- 42. Interprétés par Solen Chénier-Charrette (au centre), Laurence Castonguay (côté jardin), et Marie-Hélène Chaussé (côté cour).
- 43. Interprété par Laurence Castonguay.

Conclusion

1. Comme nous l'avons constaté dans nos expérimentations, lorsque les différences se révèlent subtiles entre deux séquences gestuelles, en particulier quand l'une d'elles offre la reprise calquée ou altérée d'une autre, préalable, il s'avère tout de même possible de les mettre en contrepoint. Cela, en les faisant débiter avec un certain décalage, ou en établissant une (ou des) distinction(s) dans l'organisation des éléments qui les composent. Ce genre de contrepoint engendrera un effet d'imitation plutôt que d'opposition, aussi connu en musique comme canon.

2. De manière analogue à ce qui se produit en musique, avec la micropolyphonie.

3. De manière semblable à ce qui survient parfois en littérature, la fin d'un récit peut nous révéler comment, en fait, les différentes situations s'emboîtent de manière contrapuntique.

4. Aujourd'hui encore, ces procédés demeurent essentiels à la création et à la compréhension des œuvres de certains compositeurs, qui se sont intéressés à la composition polyphonique et au contrepoint, depuis l'apparition des premières compositions polyphoniques occidentales, jusqu'à celle de la musique micropolyphonique et sérielle.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

- Aquien, Michèle et Georges Molinié. 1996. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui ». Paris : La Pochothèque, 757 p.
- Barba, Eugenio, et Nicola Savarese (dir. publ.). 1995. *L'énergie qui danse : L'art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Trad. de l'anglais par Éliane Deschamps-Pria. Lecture (Fr.) : Bouffonneries - Contrastes ; Hölstebro (Dan.) : International School of Theatre Antropology, 271 p.
- Celarié, Alberto. 2003. *Breve diccionario teatral : Enfoque sistémico sobre técnica y método* [Bref dictionnaire théâtral : Regard systémique sur la technique et la méthode]. Puebla (Mx) : Luna Arena, 330 p.
- Corvin, Michel. 1998. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. 2 t. Coll. « In Extenso ». Paris : Larousse.
- Dupriez, Bernard. 1984. *Gradus, les procédés littéraires, dictionnaire*. Paris : 10 | 18, 540 p.
- Le Moal, Philippe. 1999. *Dictionnaire de la danse*. Paris : Bordas et Larousse, 830 p.
- Passek, Jean-Loup. 2000. *Dictionnaire du cinéma*. 2 t. Coll. « In Extenso ». Paris : Larousse.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 447 p.
- Souriau, Étienne. 2006. *Vocabulaire d'esthétique*, 2^e éd., sous la dir. de Anne Souriau. Coll. « Quadrige / Dicos poche ». Paris : Presses Universitaires de France, 1415 p.
- Übersfeld, Anne. 1996a. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Coll. « Mémo », série « Lettres », n° 21. Paris : Seuil, 87 p.
- Vignal, Marc (dir. publ.). 2005. *Dictionnaire de la musique*. Coll. « In Extenso ». Paris : Larousse, 1516 p.

Sur le mouvement corporel et la composition gestuelle

Albert, Mathieu, *et al.* 1993. *Les vendredis du corps. Le corps en scène, une vision plurielle*. Montréal : Jeu, 199 p.

Aslan, Odette (dir. publ.). 2000. *Le corps en jeu*, 2^e éd. Coll. « Arts du spectacle ». Paris : CNRS, 421 p.

Bernard, Michel. 1995 [1976]. *Le corps*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 169 p.

_____. 2001. *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse, 271 p.

Blom, Lynne Ann, et L. Turin Chaplin. 1982. *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 230 p.

Boal, Augusto. 1997. *Jeux pour acteurs et non-acteurs : Pratique du théâtre de l'opprimé*. Coll. « La découverte / Poche », n° 28. Paris : La découverte, 264 p.

Borgart, Anne, et Tina Landau. 2005. *The Viewpoints Book : A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York : Theatre Communications Group, 224 p.

Buirge, Susan. 1998. « La composition : Un long voyage vers l'inconnu ». *Nouvelles de danse*, p. 36-37.

Conté, Pierre. 1977. *Technique générale du mouvement*. Paris : Association arts et mouvement, 224 p.

Decroux, Étienne. 1994. *Paroles sur le mime*. Nouv. éd. Paris : Librairie théâtrale, 206 p.

Dennis, Anne. 1995. *The Articulate Body : The Physical Training of the Actor*. New York : Drama Book, 208 p.

Febvre, Michèle (dir. publ.). 1987. *La danse au défi*. Montréal : Parachute, 191 p.

García Martínez, Manuel. 2001. « Le temps et le rythme au théâtre ». *L'annuaire théâtral*, n° 29, p. 69-79.

Ginot, Isabelle. 1994. « C'est le mouvement qui donne corps au geste ». *Marsyas*, n° 30 (juin), p. 72-77.

Ginot, Isabelle, et Marcelle Michel. 2002. *La danse au XX^e siècle*. 3^e éd. Paris : Larousse, 263 p.

- Godart, Hubert. 1990. « À propos des théories sur le mouvement ». *Marsyas*, n° 16 (décembre), p. 9-23.
- Goris, Alfons. 1995. « Des principes de Laban dans la formation du danseur et de l'acteur ». *Nouvelles de danse*, n° 25, p. 33.
- Hainaux, René (dir. publ.). 1993. *Les fondements du mouvement scénique*. La Rochelle et Saintes : Rumeur des âges et Maison de polichinelle, 143 p.
- Hayes, Elizabeth. 1993. *Dance Composition & Production*. Coll. « A Dance Horizons ». Pennington (N.J.) : Princeton Book Company, 234 p.
- Hodes, Stuart. 1998. *A Map of Making Dances*. New York : Ardsley House, 293 p.
- Hodgson, John, et Valerie Preston-Dunlop. 1991. *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*. Trad. de l'anglais par P. Lorrain. Arles : Actes Sud, 161 p.
- Humphrey, Doris. 1998. *Construire la danse*. Trad. par Jacqueline Robinson. Paris : L'Harmattan, 211 p.
- Hutchinson Guest, Ann, et Rob van Haast. 1991a. *Shape, Design, Trace Patterns*. Coll. « Advanced labanotation », vol. 1, part 2. Chur (Suisse) : Hardwood Academic, 95 p.
- Jaques-Dalcroze, Émile. 1935. *Coordination et disordination des mouvements corporels : Exercices pour l'harmonisation des actes moteurs spontanés et volontaires et le développement de la concentration*. Paris : Éditions Musicales, 46 p.
- _____. 1976. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne : Foetisch Frères, 179 p.
- King, Nancy R. 1981. *A Movement Approach to Acting*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 240 p.
- Kuypers, Patricia. 1995. Dossier « De l'improvisation à la composition ». *Nouvelles de danse*, n° 22 (printemps).
- _____. « 1998 ». Dossier « La composition ». *Nouvelles de danse*, n° 36-37 (hiver).
- Laban, Rudolf. 1966. *Choreutics*. Londres : Macdonald and Evans, 214 p.
- _____. 1994. *La maîtrise du mouvement : Essai*. Trad. par J. Challet-Hass et M. Bastien. Coll. « L'art de la danse ». Paris : Actes Sud, 276 p.

Lecoq, Jacques (dir. publ.). 1987. *Le théâtre du geste : Mimes et acteurs*. Coll. « Spectacles ». Paris : Bordas, 152 p.

_____. 1997. *Le corps poétique*. Coll. « Papiers ». Paris : Actes Sud, 174 p.

Martin, Frank. 1965. *Émile Jaques-Dalcroze : L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*. Neufchâtel : Baconnière, 595 p.

Martinet, Susanne. 1991. *La musique du corps : Expression par le mouvement*. Lausanne et Paris : Au Signal et Chiron. 329 p.

Midol, Nancy. 1982. *Théories et pratiques de la danse moderne*. Amphora, 121 p.

Minton, Sandra C. 1986. *Choregraphy : A Basic Approach Using Improvisation*. Colorado : Human Kinetics Publishers, 134 p.

Newlove, Jean. 1993. *Laban for Actors and Dancers*. New York : Routledge, 158 p.

Oïda, Yoshi. 1992. *L'acteur flottant*. Coll. « Le temps du théâtre ». Paris : Actes Sud, 221 p.

Penzin, Patrick. 2003. *Étienne Decroux, mime corporel : Textes, études et témoignages*. Coll. « Les voies de la création ». Saint-Jean-de-Védas (Fr.) : L'Entretiens, 547 p.

Robinson, Jacqueline. 1992. *Éléments du langage chorégraphique*. Coll. « Sport + Enseignement », n° 51. Paris : Vigot, 129 p.

Sabatine, Jean. 1995. *Movement Training for the Stage and Screen*. New York : Black Stage Books, 239 p.

Sellami-Viñas, Anne-Marie. 1999. *L'écriture du corps en scène. Une poétique du mouvement*. Paris : Presse Universitaire / Thèse à la carte, 472 p.

Smith, Jacqueline M. 1985. *Dance Composition : A Practical Guide for Teachers*. London : A & C Black, 128 p.

Vanderspar, Elisabeth. « s.d. ». *Manuel Jaques-Dalcroze : Principes et recommandations pour l'enseignement de la rythmique*. Trad. par Geneviève Rawat. « s.l. : s.n. », 74 p.

Vila, Thierry. 1998. *Paroles de corps : La chorégraphie au XX^e siècle*. Paris : Chêne, 197 p.

Waehner, Karin. 1993. *Outillage chorégraphique : Manuel de composition*. Coll. « Sport + Enseignement », n° 149. Paris : Vigot, 70 p.

Weiss, William. 1981. *Introduction à une pédagogie musicale de l'acteur*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 189 p.

Sur le contrepoint et le canon transposés aux arts

Célis, Raphaël. 1982. *Littérature et musique*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 193 p.

Chion, Michel. 1985. *Écrire un scénario*. Paris : Cahiers du Cinéma / I.N.A., 223 p.

Enseinstein, Sergei. 1997. *El sentido del cine* [La signification du cinéma]. México : Siglo XXI, 204 p.

_____. 1998. *La forma del cine* [La forme du cinéma]. México : Siglo XXI, 241 p.

Escal, Françoise. 1990. *Contrepoints : Musique et littérature*. Paris : Méridiens Klincksieck 141 p.

Junod, Philippe. 2006. *Contrepoints : Dialogues entre musique et peinture*. Genève : Contrechamps, 217 p.

Hutchinson Guest, Ann, et Rob van Haast. 1991b. *Canon Forms*. Coll. « Advanced labanotation », vol. 1, part 1. Chur (Suisse) : Hardwood Academic, 86 p.

Feneyrou, Laurent (comp.). 2003. *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle*. Coll. « Esthétique ». Paris: Publications de la Sorbonne, 848 p.

Meyerhold, Vsévolod. 1963. *Le théâtre théâtral*. Coll. « Pratique du théâtre ». Paris : Gallimard, 318 p.

_____. 1973. *Écrits sur le théâtre*, t. 1, éd. par Béatrice Picon-Vallin. Lausanne : La Cité, 337 p.

_____. 1975. *Écrits sur le théâtre*, t. 2, éd. par Béatrice Picon-Vallin. Lausanne : La Cité, 329 p.

_____. 1980. *Écrits sur le théâtre*, t. 3, éd. par Béatrice Picon-Vallin. Lausanne : La Cité, 271 p.

_____. 1992. *Écrits sur le théâtre*, t. 4, éd. par Béatrice Picon-Vallin. Lausanne : La Cité, 461 p.

Picon-Vallin, Béatrice. 1990. *Meyerhold*. Coll. « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 17. Paris : CNRS, 429 p.

_____. (comp.). 2005. *Vsevolod Meyerhold*. Paris : Actes Sd-Papiers, 185 p.

- Piette, Isabelle. 1987. *Littérature et musique : Contribution à une orientation théorique, 1970-1985*. Namur : Presses universitaires de Namur, 127 p.
- Pruner, Michel. 2008. *L'analyse du texte de théâtre*. Coll. « 128 ». Paris : Armand Colin, 128 p.
- Suhamy, Henri. 1981. *Les figures de style*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Triau, Cristophe, et Georges Banu (dir. publ.). 2003. Dossier « Choralités ». *Alternatives théâtrales*, no. 76-77, 125 p.
- Villanueva, Eric. 1995. *La danza contemporánea, un problema sin resolver : Integración dancística para bailarines y grupos de danza independientes* [La danse contemporaine, une problématique à résoudre : Intégration chorégraphique pour danseurs et groupes de danse indépendants]. Coll. « Escenología / danza ». México : Grupo Gaceta, 236 p.

Sur le contrepoint, le canon et la polyphonie musicale

- Abromont, Claude, et Eugène de Montalembert. 2001. *Guide de la théorie de la musique*. Coll. « Les indispensables de la musique ». Paris : Fayard et Henry Lemoine, 608 p.
- _____. 2003. *Abrégé de la théorie de la musique*. Coll. « Les indispensables de la musique ». Paris : Fayard et Henry Lemoine, 60 p.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire (dir. publ.). 2004. *Histoire de la musique*. Paris : Bordas, 1207 p.
- Berry, Wallace. 1986. *Form in Music : An Examination of Traditional Techniques of Musical Form and their Applications in Historical and Contemporary Styles*, 2^e éd. Englewood Cliffs (N. J.) : Prentice-Hall, 472 p.
- Bitsch, Marcel, et Jean-Sébastien Bach. 1967. *L'art de la fugue*. Paris : A. Durand, 203 p.
- _____, et Noël Gallon. 1964. *Traité de contrepoint*. Paris : Durand et compagnie, 132 p.
- _____, et Jean Bonfils. 1993. *La fugue*. Nouv. éd. Paris : Combre, 87 p.
- Casares Rodicio, Emilio. 1988. *Música y actividades musicales* [Musique et activités musicales]. León (Esp.) : BUP Everest, 231 p.
- Castérède, Jacques. 1999. *Théorie de la musique*. Paris : Billaudot, 292 p.

- Chailley, Jacques. 1972. *L'art de la fugue de J.-S. Bach : étude critique des sources, remise en ordre du plan, analyse de l'œuvre*. Coll. « Au-delà des notes ». Paris : A. Leduc, 106 p.
- Cœurdevey, Annie. 1998. *Histoire du langage musical occidental*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses universitaires de France, 125 p.
- Danhauser, Adolphe. 1996. *Théorie de la musique*. Éd. rév. et corr. Paris : Henry Lemoine, 195 p.
- Dommel-Diény, Amy. 1960. *Contrepoint et harmonie : Essai d'une méthode de culture mélodique*. Neuchâtel (Suisse) : Delachaux et Niestlé, 137 p.
- Douël, Jean. 1954. *Traité élémentaire de contrepoint comparé*. Paris : Gallet et Fils, 68 p.
- Dubois, Théodore. 1928 [1901]. *Traité de contrepoint et de fugue*. Paris : Heugel, 308 p.
- _____. 1977 [1921]. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Paris : Heugel, 253 p.
- Dufourcq, Norbert. 1960. *Petite histoire de la musique européenne*. Paris : Larousse, 135 p.
- Dupré, Marcel. 1936. *Cours d'harmonie analytique*. 2 vol. Paris : Alphonse Leduc, 271 p.
- _____. 1938. *Cours de contrepoint*. Paris : Alphonse Leduc, 59 p.
- Gedatge, André. 1949. *Traité de la fugue*. Paris : Enoch et compagnie, 379 p.
- Goetschius, Percy. 1907. *The Homophonic Forms of Musical Composition : An Exhaustive Treatise on the Structure and Development of Musical Forms from the Simple Phrase to the Song-Form with "Trio"*. 4^e éd. New York : G. Shirmer, 236 p.
- _____. 1910. *Exercises in Elementary Counterpoint*, 5^e éd. New York : G. Shirmer, 169 p.
- Hodeir, André. 2003 [1951]. *Les formes de la musique*, 15^e éd. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses Universitaires de France, 128 p.
- Honegger, Marc (dir. publ.). 1976. *Sciences de la musique : formes, technique, instruments*, 2 t. Paris : Bordas, 1111 p.
- Jones, Robert Gomer. 1939. *Harmony and its Contrapuntual Treatment*. New York : Harper & Brothers, 187 p.

Kennan, Kent Wheeler. 1972. *Counterpoint*, 2^e éd. Englewood Cliffs (N. J.) : Prentice-Hall, 289 p.

Kœchlin, Charles. 1926. *Précis de règles du contrepoint*. Paris : Heugel, 137 p.

_____. 1933. *Étude sur l'écriture de la fugue d'école*. Paris : Max Eschig, 277 p.

Kraft, Leo. 1976. *Gradus : An Integrated Approach to Harmony, Counterpoint, and Analysis*, vol. 2. New York : W. W. Norton and Company, 168 p.

Leichtentritt, Hugo. 1951. *Musical Form*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 467 p.

Martel, Jules. [194-]. *La polyphonie classique. Extrait de la revue de l'Université d'Ottawa*. Montréal : Arbour et Dupont, 80 p.

Müller-Blattau, Josef. 1968. *The Fugue : From Handel to the Twentieth Century. Anthology of Music*, t. 2. Cologne : A. Volk, 105 p.

Piston, Walter. 1947. *Counterpoint*. New York : W. W. Norton and Company, 235 p.

Schoenberg, Arnold. 1970. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. London : Faber and Faber, 231 p.

_____. 1987. *Fondements de la composition musicale*. Trad. de l'américain par D. Collins. Paris : J.-C. Lattès, 272 p.

_____, et Leonard Stein. 1969. *Structural Functions of Harmony*. New York : W. W. Norton, 203 p.

Schubert, Peter, et Christoph Neidhöfer. 2006. *Baroque Counterpoint*. Upper Saddle River (N. J.) : Pearson Prentice Hall, 374 p.

Stein, Leon. 1962. *Structure and Style : The Study and Analysis of Musical Forms*. Evanston (Ill.) : Summy-Birchard, 266 p.

Wharram, Barbara, et Kathleen Wood. 2005. *Elementary Rudiments of Music*. Mississauga : Frederic Harris Music, 302 p.

Sur la mise en scène et le discours scénique

- Abensour, Gérard. 1998. *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*. Paris : A. Fayard, 595 p.
- Artaud, Antonin. 1964 [1938]. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 227 p.
- Aslan, Odette. 1974. *L'acteur au XX^e siècle*. Paris : Seghers, 398 p.
- Banu, George (dir. publ.). 2005. *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*. Nouv. éd. Coll. « Le temps du théâtre ». Arles : Acte Sud, 440 p.
- Barba, Eugenio. 2004. *Le canoë de papier : Traité d'anthropologie théâtrale*. Trad. de l'anglais par Éliane Deschamps-Pria. Coll. « Les voies de l'acteur ». Saussan : L'Entretemps, 270 p.
- Braun, Edward. 1979. *The Theatre of Meyerhold : Revolution on the Modern Stage*. New York : Drama Book, 299 p.
- Brook, Peter. 1977. *L'espace vide*. Trad. de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris : Seuil, 183 p.
- _____. 2004. *Points de suspension*. Trad. de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud. Paris : Seuil, 340 p.
- Dean, Alexander, et Lawrence Carra. 1989. *Fundamentals of Play Directing*. New York : Holt Reinhart Winston, 384 p.
- D'homme, Sylvain. 1959. *La mise en scène contemporaine d'Antoine à Brecht*. Paris : Nathan, 349 p.
- Féral, Josette. 2001. *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens : Le corps en scène*, t. 2. Montréal et Carnières : Jeu et Lansman, 374 p.
- Hormigón, Juan Antonio. 2002. *Trabajo dramático y puesta en escena* [Travail dramaturgique et mise en scène]. Madrid : Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 363 p.
- Kowsan, Tadeusz. 1992a. « Spectacle et signification », in *Spectacle et signification*. Candiac : Balzac, p. 27-64.
- _____. 1992b. *Sémiologie du théâtre*. Paris : Nathan, 203 p.

- Mercier, Martin. 2003. « Expressionnisme, constructivisme et surréalisme dans la mise en scène contemporaine ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 419 p.
- _____. 1997. « Les Figures du discours scénique ». Mémoire, Québec, Université Laval, 133 p.
- Moussinac, Léon. 2004 [1948]. *Traité de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 179 p.
- Pavis, Patrice. 2007. *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*. Paris : Armand Colin, 331 p.
- _____. 2007. *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*. Nouv. éd. rev. et augm. Villeneuve d'Ascq (Fr.) : Presses Universitaires du Septentrion, 485 p.
- _____. 1996. *L'analyse des spectacles*. Paris : Nathan, 319 p.
- Proust, Sophie. 2006. *La direction d'acteurs : dans la mise en scène contemporaine*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 533 p.
- Roubine, Jean-Jacques. 1980. *Théâtre et mise en scène : 1880-1980*. Paris : Presses Universitaires de France, 255 p.
- Szabo, Dušan. 2001. *Traité de mise en scène : méthode des actions scéniques paradoxales*. Coll. « Univers théâtral ». Paris : L'Harmattan, 227 p.
- Ubersfeld, Anne. 1996b [1977]. *Lire le théâtre*. Paris : Belin, 200 p.
- _____. 1996c [1981]. *Lire le théâtre : L'école du spectateur*. Paris : Belin, 318 p.
- _____. 1996d. *Lire le théâtre : Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 217 p.
- Veinstein, André. 1955. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris : Flammarion, 394 p.
- Verdeil, Jean. 1995. *Le travail du metteur en scène*. Lyon : Aléas, 170 p.
- Vigeant, Louise. 1989. *La lecture du spectacle*. Coll. « Synthèse ». Québec : Mondia, 226 p.

Autres ouvrages consultées

- Amiel, Vincent. 2001. *Esthétique du montage*. Paris : Nathan, 134 p.
- Arnheim, Rudolph. 1969. *Visual Thinking*. Berkeley : University of California Press, 345 p.
- Aucouturier, Bernard, André Lapierre et Pierre Camblong. 1974a. *Les contrastes et la découverte des notions fondamentales*. Paris : Doin, 228 p.
- _____. 1974b. *Association de contrastes, structures et rythmes*. Paris : Doin, 217 p.
- _____. 1975. *Les nuances*. Paris : Doin, 137 p.
- Aumont, Jacques. 2005 [1979]. *Montage Eisenstein*. Paris : Albatros, 221 p.
- _____. 2002. *Les théories des cinéastes*. Paris : Nathan, 170 p.
- Bablet, Denis. 1978. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts des années vingt*. Lausanne : La Cité, 296 p.
- Barthes, Roland. 1977. *Poétique du récit*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 180 p.
- Boisvert, Yves. 1996. *Le Monde postmoderne, analyse du discours sur la postmodernité*. Paris : L'Harmattan, 151 p.
- Block, Bruce. 2008. *The Visual Story*. Burlington (USA) : Focal Press, 297 p.
- Bloomer, Carolyn M. 1976. *Principles of Visual Perception*. New York : Design Press, 148 p.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1 : l'image-mouvement*. Paris : Minuit, 298 p.
- _____. 1968. *Différences et répétitions*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses Universitaires de France, 142 p.
- Francès, Robert. 1981. *La perception*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses universitaires de France, 126 p.
- Hall, Edward T. 1987. *Au-delà de la culture*. Paris : Seuil, 234 p.
- Kepes, Gyorgy (dir. publ.). 1966. *Module, Proportion, Symmetry, Rythm*. New York : George Brasillier, 230 p.
- Laborit, Henri. 1976. *Éloge de la fuite*. Coll. « Folio essais ». Paris : Robert Laffont, 186 p.

- Lipman, Matthew. 2010. « L'éducation au jugement » dans *La formation du jugement*, sous la direction de Michael Schleifer. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 70-90
- Meschonnic, Henri. 1988. *Modernité modernité*. Lagrasse : Verdier, 316 p.
- _____. 2009. *Pour sortir du postmoderne*. Coll. « Hourvari ». Paris : Klincksieck, 175 p.
- Nouss, Alexis. 1995. *La Modernité*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Quitaud, Géraud. 1993. *Le voyage vers l'œuvre*. Toulouse : Erès, 199 p.
- Renaïs, Alain (réalisateur), et Jean Gruault (scénariste). 1980. *Mon oncle d'Amérique*. Prod. Philippe Dussart. Paris : New World Pictures. Vidéocassette VHS, 125 min, son, couleur.
- Rock, Irvin. 2001. *La perception*. Paris : De Boeck Université, 267 p.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris : Grasset, 389 p.
- Souriau, Étienne. 1969. *La correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*. Coll. « Science de l'homme ». Paris : Flammarion, 319 p.
- Tarde, Gabriel. 2001. *Les lois de l'imitation*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond, 445 p.
- _____. 1999. *L'opposition universelle : essai d'une théorie des contraires*. Préf. De Jean-Clet Martin. Les Plessis-Robinson (Fr.) : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 408 p.
- Taylor, Charles. 2001. *Le malaise de la modernité*. Coll. « Humanités ». Paris : Éditions du Cerf, 125 p.
- Véron, Guy. 1994. *Psychologie de l'action. Action de la psychologie*. Paris : Vigot, 218 p.
- Villain, Dominique. 1991. *Le montage au cinéma*. Coll. « Essais ». Paris : Cahiers du cinéma, 157 p.
- Winkin, Yves (comp.). 1981. *La nouvelle communication*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 372 p.